
■ MONIKA WOŹNIAK

JAK ROZMAWIAĆ Z KOSMITAMI? KILKA UWAG O TŁUMACZENIU LEKTORSKIM TELEWIZYJNYCH FILMÓW FANTASTYCZNO-NAUKOWYCH (NA PRZYKŁADZIE *STAR TREK*)

Przekład audiowizualny stał się w ostatnich latach jedną z najbardziej dynamicznie rozwijających się dziedzin *Translation Studies* (TS) i można się spodziewać, że w najbliższej przyszłości tendencja ta jeszcze się umocni. Wpływają na to co najmniej dwa czynniki. Po pierwsze, intersemiotyczny charakter tłumaczenia audiowizualnego wzorcowo wpisuje się w pogłębiającą się w TS tendencję do interdyscyplinarnego podejścia do procesu przekładu. Po drugie, co jeszcze ważniejsze, szybki rozwój technologii w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku spowodował radykalne zmiany w zasięgu i sposobie komunikacji medialnej, stawiając przekład audiowizualny przed nowymi wyzwaniami, ale zarazem otwierając przed nim nowe możliwości.

Voice-over i kompleks Kopciuszka

Na razie jednak dorobek badań nad specyfiką tłumaczenia audiowizualnego jest stosunkowo skromny i ogranicza się do głównych zagadnień związanych z tą dziedziną, takich jak ustalenie jej statusu teoretycznego, ograniczenia techniczne narzucone przez dubbing oraz napisy, czy wady i zalety tych dwóch podstawowych technik. W analizie konkretnych przekładów uwaga badaczy skupia się przede wszystkim na problemach transferu kulturowego, tłumaczenia nacechowanych elementów językowych:

gier słów, wyrażen potocznych, slangowych itp.¹. Zagadnienie techniki *voice-over* (zwanej też wersją lektorską lub szeptanką) nie doczekało się dotąd szerszego opracowania. Badacze zagraniczni nie interesują się nim bliżej, gdyż poza krajami Europy Środkowo-Wschodniej wersja lektorska stosowana jest w zasadzie wyłącznie w filmach dokumentalnych. Używanie jej na szeroką skalę w telewizji, zwłaszcza w filmach fabularnych, oceniane jest jako egzotyczna ciekawostka, nierzadko budząca pewne politowanie: *Why Marilyn Monroe is a Polish Baritone?* – ironicznie pytał jakiś czas temu „New York Times” (Glaser 1991), sugerując następnie, że przywiązywanie Polaków do wersji lektorskiej wynika z ich lenistwa umysłowego oraz demokratycznego wymogu zapewnienia dostępu do mass mediów najbiedniejszym warstwom społecznym, których nie stać na zakup okularów (i które w rezultacie nie są w stanie czytać napisów). W opracowaniach naukowych nie pojawiają się oczywiście tego typu niepoprawne politycznie wypowiedzi², jednak technika *voice-over* albo jest pomijana zupełnie, albo kwitowana krótką wzmianką, przy czym na ogół wrzuca się do jednego worka wszystkie stosujące ją kraje Europy Wschodniej, mimo że istnieją tu zasadnicze różnice. W rzeczywistości np. w Rosji i na Ukrainie rozpowszechniony jest tak zwany rosyjski dubbing, polegający na tym, że wszystkie partie męskie czyta mężczyzna, a partie żeńskie – kobieta, którzy mają też, w odróżnieniu od ich polskich odpowiedników, tendencję do „wczuwania” się w interpretowaną rolę.

W Polsce, gdzie refleksja nad przekładem audiowizualnym ma historię jeszcze krótszą niż na Zachodzie, dziedzina ta w dalszym ciągu kojarzona jest bardziej z kinem niż z telewizją (do niedawna przeważał w istocie termin „przekład filmowy”), a opracowania teoretyczne w dużej mierze powtarzają spostrzeżenia badaczy zagranicznych i odwołują się do proponowanych przez nich klasyfikacji. Bezpośrednią konsekwencją tego stanu rzeczy jest dotychczasowy brak zainteresowania specyfiką przekładu telewizyjnego³ oraz lekceważące podejście do dominującej tu wersji lektorskiej. Autorzy polskich opracowań są oczywiście świadomi zasięgu tego

¹ Przegląd stanu badań nad przekładem audiowizualnym, zwłaszcza w Polsce, znaleźć można w artykule A. Szarkowskiej, zamieszczonym w tym samym numerze „Przekładańca”.

² Chociaż twierdzenia, że technika *voice-over* jest „używana także w krajach o wysokim poziomie analfabetyzmu, ponieważ nie wymaga od widza umiejętności czytania, i jest szczególnie rozpowszechniona w niektórych krajach Europy Wschodniej” (Perego 2005: 29, tłum. M.W.), niewiele odbiegają od punktu widzenia przyjętego w artykule „New York Times”.

³ Ostatnio tematykę tę podejmuje na szerszą skalę M. Garcarz, por. zestawienie bibliograficzne na końcu tego numeru „Przekładańca”.

zjawiska w naszej rzeczywistości kulturowej, ale traktują je na ogół jako zło konieczne, wymuszone kwestiami ekonomicznymi i złymi przyzwyczajeniami polskiego odbiorcy, a zatem rozwiązanie zdecydowanie gorsze od dubbingu czy napisów. Przekonanie to znajduje odzwierciedlenie w mniej lub bardziej zawołowanych sądach krytycznych: technika ta „nie powinna dotyczyć filmów fabularnych” i „ze względu na estetykę kina jako takiego, na jakość odbioru filmu przez widza [...] nie jest to technika przyszłości w tłumaczeniu filmów” (Tomaszkiewicz 2006: 116, 117); „chyba jedyną zaletą są tu niskie koszty” (Belczyk 2007: 7); „polscy widzowie (telewizyjni) nie wyrażają **niestety** [podkreślenie moje – M.W.] gotowości do wprowadzenia wersji napisowej [...] na codzienny użytek” (Garcarz 2006: 115); „ze względu na estetykę kina jako takiego, na jakość odbioru filmu przez widza ten jednostajny głos lektora [...] z pewnością nie ułatwia odbioru całego przekazu filmowego” (Pisarska, Tomaszewicz 1998: 206). O wersji lektorskiej źle się mówi w artykułach prasowych, a także na specjalistycznych forach internetowych, takich jak www.dialogista.pl czy www.dubbing.fora.pl, gdzie można natknąć się na takie opinie:

Dorosłych filmów się nie dubbinguje i już. Za drogo, naród się odzwyczaił i by nie przyjął tego. Nie sądzę, żeby kiedykolwiek Polska do tego wróciła. No chyba, że unia [sic] wyda zakaz mordowania filmów lektorem. To interesujące zagadnienie prawne, gdyż ów lektor zabija całą ścieżkę dźwiękową, która jest również chroniona prawem autorskim.

Polacy uważają czytanie filmów za trzecią formę ich opracowania. Świat NIE określa tego rodzaju praktyki pogardliwym „the voice over” i śmieją się z nas, że Polakom facet podczas projekcji opowiada, co się dzieje na ekranie.

Mimo to, jak pokazują sondaże i codzienne obserwacje, polscy widzowie na przekór opiniom ekspertów zdecydowanie preferują wersję lektorską nie tylko nad napisy – co można tłumaczyć względami praktycznymi – ale i nad dubbing, czego z kolei już tak łatwo wyjaśnić nie można, tym bardziej, że wersja lektorska jest preferowana przez osoby ze średnim i wyższym wykształceniem (por. Garcarz 2007: 130–133). Warto także zasygnalizować, że w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku Telewizja Polska, a także komercyjny Canal+ podjęły wysiłek zdubbingowania niektórych emitowanych filmów i seriali (por. www.dialogista.pl), ale w roku 2001 ostatecznie zrezygnowały z tej praktyki – bez wątpienia nie tylko ze względów ekonomicznych. Może więc warto odłożyć na chwilę uprzedzenia i przyjrzeć się technice *voice-over* bez emocji, próbując rozstrzygnąć,

czy mimo wszystko nie zasługuje ona na przyznanie jej odrębnego, równorzędnego wobec dubbingu i napisów, statusu.

Dyskretny urok telewizyjnych filmów fantastyczno-naukowych

Wybór materiału do mojej analizy jest nieco przewrotny, ale nieprzypadkowy. O ile przekład audiowizualny jest (a raczej był do niedawna) swoistym kopciuszkiem w obrębie *Translation Studies*, a wersja lektorska wciąż uchodzi za kopciuszka w zakresie przekładu filmowego, o tyle fantastyka naukowa nieodmiennie plasowana jest na peryferiach systemu kultury wysokiej, a filmy i przede wszystkim seriale telewizyjne *science-fiction* są uważane za mniej wartościowe artystycznie od produkcji kinematograficznych (choć może słuszniej byłoby powiedzieć, że zwykle nie przyznaje im się żadnych walorów artystycznych i traktuje wyłącznie jako materiał do rozważań socjologicznych).

Tymczasem z punktu widzenia przekładu audiowizualnego telewizyjne gatunki fantastyki naukowej są z różnych względów bardzo atrakcyjnym materiałem badawczym. Z jednej strony, nie występują w nich – przynajmniej na pozór – elementy analizowane w większości szczegółowych prac poświęconych tłumaczeniom filmów, na przykład odwołania do kultury i historii języka wyjściowego (wszak akcja rozgrywa się w fikcyjnej przestrzeni przyszłości). Bardzo ograniczone jest także używanie wyrażen potocznych, slangowych i wulgaryzmów, gdyż seriale *s-f* są w zamierzeniu ich twórców przeznaczone do oglądania w gronie rodzinnym. Do końca lat osiemdziesiątych pojawienie się jakichkolwiek wulgarnych zwrotów w takich seriach jak *Star Trek* było nie do pomyślenia. W wypuszczonym w 1986 roku filmie pełnometrażowym *Star Trek IV: The Voyage Home* użycie wulgaryzmów ograniczyło się do sporadycznych *dumbass*, *hell* i *damn*, a i one budziły obiekcje niektórych widzów. W latach dziewięćdziesiątych ta zasada uległa pewnemu rozluźnieniu, niemniej za najbardziej szokujące przekleństwo w całym serialu *Star Trek Deep Space 9* (1993–1997, 173 odcinki) uchodzi okrzyk *greedy bastard* z jednego z ostatnich odcinków (por. [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Dogs_of_War_\(Star_Trek:_Deep_Space_Nine\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Dogs_of_War_(Star_Trek:_Deep_Space_Nine))). W najnowszym serialu sagi, zatytułowanym *Enterprise*, język znacznie się zradyzalizował i z ekranu usłyszeć można nie tylko *damn*, *hell*, *dammit*, ale nawet (w wyjątkowo dramatycznych okolicznościach) *son of the bitch*, trudno jednak sobie wyobrazić, że stres związany z prze-

kładem tych zuchwałych przekleństw może się równać z problemami, jakie stwarza tłumaczenie przeciętnego amerykańskiego thrillera czy filmu gangsterskiego. Także gry językowe, szczególnie malownicze wyrażenia idiomatyczne i żarty słowne zdarzają się stosunkowo rzadko, bo po pierwsze, bohaterowie na ogół zbyt są zajęci ratowaniem jakiejś planety, by mieć czas na dowcipy, a po drugie, w rozmowach z przybyszami z kosmosu lepiej unikać dwuznaczności.

Wszystko to sprawia, że z punktu widzenia przekładowego seriale i serie *science-fiction* wydają się przykładem języka niezwykle czystego, pozbawionego interferencji kulturowych, w którym jedyne ograniczenie dla tłumacza stanowią wymogi techniczne związane ze specyfiką przekazu audiowizualnego. To zaś pozwala skupić się w analizie konkretnych przekładów na odsłonięciu i ocenie mechanizmów transferu językowego. Z drugiej strony taka telewizyjna *space opera* jak seria *Star Trek*, będąca materiałem badawczym niniejszego artykułu, jest gatunkiem bardzo wyrazistym i rządzącym się określonymi prawami. Dyskurs narracyjny opiera się na innych podstawach, niż ma to miejsce w gatunkach filmowych odwołujących się do wymiaru ontologicznego „tu i teraz”, co oznacza, że w odmienny sposób wykorzystuje też elementy werbalne: ich podstawową cechą jest funkcjonalność, podporządkowana zapewnieniu spójności świata przedstawionego w filmie. Interesujący jest także aspekt ciągłości i różnych form egzystowania serii telewizyjnej. W razie odniesienia sukcesu często wzbogaca się ona o kontynuacje telewizyjne i filmowe (nowe serie, filmy pełnometrażowe zmontowane z istniejącego materiału lub nakręcone niezależnie), gry komputerowe, adaptacje literackie, komiksy, kompendia i encyklopedie, wrasta w kulturę masową jako obszerny i uporządkowany świat, którego wszystkie realizacje powinny być jednorodne pod względem narracyjnym oraz terminologicznym. Oczywiście, im bardziej rozrośnięty i skomplikowany jest tak zwany „kanon” serialu telewizyjnego, tym trudniejsze staje się uniknięcie wpadek i niekonsekwencji, zwłaszcza w procesie transferu filmu do języka docelowego.

Zanim przejdziemy do analizy porównawczej różnych polskich przekładów poszczególnych części serii *Star Trek*, wypada więc przyjrzeć się bliżej strukturze ontologicznej filmów *science-fiction* w ogólności, a amerykańskiej kultowej *space opera* w szczególności.

Science-fiction jako gatunek filmowy

Z ontologicznego punktu widzenia dzieło filmowe istnieje zawsze w sposób dwoisty: stwarza pewien umowny, fikcyjny świat i zarazem powstaje w konkretnej, realnej rzeczywistości. Poszczególne gatunki filmowe charakteryzują się podobieństwem elementów strukturalnych kreowanego przez nie „świata możliwego”, a także rodzajem relacji ze światem rzeczywistym. Innymi słowy, jeśli każdy film określić można jako swoiste przekształcenie świata realnego w świat możliwy, jednym z najważniejszych wyznaczników gatunkowych będzie sposób, w jaki dokonuje się ta transformacja. Pod tym względem produkcje *science-fiction* różnią się zasadniczo od większości gatunków filmowych, gdyż nie opierają się na naśladowaniu lub odtwarzaniu świata rzeczywistego, ale wręcz przeciwnie, ich głównym celem jest stworzenie iluzji świata możliwego przekraczającego empiryczne doświadczenie odbiorcy. By ten cel osiągnąć, kino *science-fiction* ucieka się do dwóch głównych zabiegów: rozszerzenia ontologicznego (RO) i intensyfikacji technologicznej (IT) (por. Bandirali, Terrone 2008: 18–19). Fantastyka naukowa **rozszerza** w istocie czasoprzestrzenne pole narracji, wychodząc poza przestrzeń planetarną Ziemi, poza ramy czasu przeszłego i teraźniejszego oraz poza formy życia znane na naszym globie.

Z epistemologicznego punktu widzenia natomiast film fantastyczno-naukowy przekracza granice wiedzy i techniki czasu teraźniejszego, sugerując istnienie kompetencji i technologii nieistniejących jeszcze w świecie rzeczywistym. Ścisła korelacja między RO oraz IT jest niezbędnym elementem gatunkowym fantastyki naukowej, odróżniającym ją np. od filmów fantastycznych, w których RO nie znajduje uzasadnienia w IT: korelacja ta pozwala na racjonalizację świata przedstawionego i nadaje mu cechy prawdopodobieństwa, sugerując widzowi, że ma on do czynienia nie ze światem **fikcyjnym**, ale z **możliwym**. Technologie i wynalazki, które wydałyby się nieprawdopodobne na Ziemi, łatwiej zaakceptować, jeśli zostaną umieszczone w czasie przyszłym i w przestrzeni kosmosu; z drugiej strony, futurystyczna technologia stanowi uzasadnienie i racjonalne alibi dla rozszerzenia ontologicznego. Z tą właściwością *science-fiction* wiąże się inna osobliwość gatunku, a mianowicie jego względna niezależność od przedstawianych wydarzeń i w związku z tym „pasożytnicza” niejako natura fabularna. O ile w takich filmach jak horror, komedia, western czy film wojenny niezbędna jest obecność pewnych elementów „syntaktycznych”, tj. schematów i motywów zdarzeniowych, fantastyka naukowa określa

jest przez swoją „semantykę” (por. Moine 2005: 79–85), co ma zasadnicze konsekwencje dla języka filmowego używanego przez ten gatunek.

Język na miarę galaktyki

Słowo w filmie *science-fiction* należy z reguły do dwóch porządków: zdarzeniowego i ontologicznego. Na planie zdarzeniowym język fantastyki naukowej jest z reguły bardzo prosty i konwencjonalny, proporcjonalnie do elementarnych i powtarzalnych schematów fabularnych, do których *science-fiction* się odwołuje. Bohaterowie posługują się często zredukowanymi do niezbędnego minimum formułami dialogowymi znanymi z innych gatunków, a w ogóle zajmują się raczej działaniem niż gadaniem, choć zdarzają się oczywiście (nieliczne) wyjątki. Ważna i interesująca jest natomiast rola słowa w budowaniu świata możliwego proponowanego przez fantastykę naukową: słowo powinno podkreślać odmiennność tego świata od świata rzeczywistego, tworzyć iluzję jego prawdopodobieństwa i na koniec wyjaśniać widzowi te jego elementy, do których zrozumienia nie wystarczy przekaz czysto wizualny. (Na przykład scena, w której bohater strzela do niesympatycznego kosmity i zabija go na miejscu, nie wymaga komentarza; jeśli jednak tenże kosmita, zamiast paść trupem, dalej wywija groźnie mackami, konieczne jest oparte na quasi-naukowych argumentach objaśnienie tego zjawiska). Te same elementy językowe mogą oczywiście pełnić kilka funkcji jednocześnie, np. fikcyjne języki, którymi mówią przedstawiciele obcych ras galaktycznych, podkreślają dystans pomiędzy światem możliwym a codzienną rzeczywistością widza, a zarazem nadają mu cechę prawdopodobieństwa, bo trudno przecież oczekiwać, że wszyscy mieszkańcy galaktyki będą mówili po angielsku (co prawda, z czysto filmowego punktu widzenia używanie obcych języków galaktycznych jest bardzo męczące, z reguły więc kosmici uczą się angielszczyzny w mgnieniu oka albo też problem rozwiązuje uniwersalny translator). Tym samym celom podporządkowany jest sposób recytacji tekstu (wymowa, gestykulacja, mimika, ruch) mający unaocznić różnicę między istotą ludzką a trzema podstawowymi uosobieniami „innego” spotykanymi w świecie *science-fiction*: kosmitą, mutantem i robotem.

Język, którym posługują się bohaterowie filmów fantastyczno-naukowych, powinien być gwarantem właściwej relacji między RO a IT, zależnej od zachowania proporcji między pełnionymi przez niego funkcjami wer-

balizacji oraz prefiguracji. Zadanie werbalizacji, czyli objaśniania i opisywania świata przedstawionego w filmie, w kinie realistycznym często redundantne, w fantastyce naukowej – jak już wspomniano – ma znaczenie kluczowe, gdyż pozwala zrozumieć rozszerzenie ontologiczne rzeczywistości narracyjnej zarówno postaciom filmu, jak i jego odbiorcy. Rolę prefiguracyjną pełni natomiast słowo jako element intensyfikacji technologicznej, zapowiadający i racjonalizujący odmienność filmowego świata możliwego. Z praktycznego punktu widzenia oznacza to konieczność stworzenia dyskursu umiejętnie oscylującego między przezroczystością a nieprzezroczystością języka, który musi być na tyle przejrzysty, by pozwolić widzowi na nawiązanie emocjonalnej więzi z bohaterami i na śledzenie akcji ze zrozumieniem, a zarazem wystarczająco tajemniczy i egzotyczny, by odzwierciedlić i uprawdopodobnić wizualny obraz świata możliwego ukazany w filmie. Służące temu zabiegi mają charakter głównie leksykalny: składnia i morfologia rzadko bywają przedmiotem manipulacji w produkcjach *science-fiction* (oczywiście, zawsze można przywołać przykład mistrza Yody z *Gwiezdnych wojen*), gdyż z uwagi na charakteryzującą je z reguły bardzo dynamiczną akcję, odstępstwa od normy gramatycznej mogłyby poważnie zakłócić proces odbioru filmu. Językowa wynalazczość fantastyki naukowej znajduje więc wyraz głównie na polu słownictwa i owocuje ogromną liczbą neologizmów, które podzielić można na dwie główne grupy. Pierwsza z nich, będąca częścią RO, to nazwy elementów filmowego świata nieistniejących w świecie rzeczywistym odbiorcy, takie jak imiona własne (gwiazdy, planety, rasy zamieszkujące galaktykę, itd.) oraz przedmioty i wynalazki nieznane jeszcze w dniu dzisiejszym (np. rodzaje minerałów, typy pojazdów itd.). Druga grupa obejmuje terminologię służącą stworzeniu pseudonaukowego żargonu (ang. *technobabble*) stanowiącemu alibi dla IT: składają się na nią zarówno nazwy technologiczne wymyślone *ex novo* (trikorder, fazer), jak i wprowadzone w nowy kontekst terminy nawiązujące do pojęć nauki współczesnej (np. torpedy fotonowe).

Nie istnieje jeden uniwersalny żargon technologiczny filmowej fantastyki naukowej, choć można zauważyć powtarzalność niektórych terminów. Spójność i konsekwencja terminologii są natomiast podstawowym wymaganiem w telewizyjnych produkcjach seryjnych *science-fiction*, takich jak *Star Trek* czy *Space 1999* (pol. *Kosmos 1999*), których nakręcenie poprzedza stworzenie obszernej „encyklopedii” fikcyjnego świata przyszłości, obejmującej zarówno zagadnienia ogólne: organizację społeczną

i polityczną, poziom rozwoju nauki, fikcyjną historię rozwoju stosunków galaktycznych, jak i szczegółowe: biografię poszczególnych bohaterów czy ich ulubiony sposób wyrażania się (por. Whitfield, Roddenberry 1968: 163–258; Gregory 2000: 127–128). Trzeba też oczywiście przygotować wyczerpującą i precyzyjną terminologię (quasi-naukowy żargon *Star Trek* jest tak rozbudowany, że zasłużył sobie na własną nazwę: *treknobabble*).

Star Trek jako serial kultowy i co z tego wynika

Star Trek to klasyczny przykład tak zwanej *space opera*, gatunku o rodowodzie literackim (Westhal 2003: 198), ale kojarzonego dzisiaj przede wszystkim z seriami telewizyjnymi. Chodzi o bodaj najpopularniejszy, choć jednocześnie najmniej poważany podgatunek fantastyki naukowej⁴, charakteryzujący się połączeniem ściśle zdefiniowanego wymiaru semantycznego ze swobodnym zapożyczaniem elementów syntaktycznych z innych gatunków oraz trzema głównymi wyróżnikami na planie narracyjnym: 1) wydarzenia rozgrywają się z reguły na statku kosmicznym, a fabuła oparta jest na motywie podróży po galaktyce; 2) akcja ma charakter przygodowy i obfituje w mniej lub bardziej gwałtowne konflikty i starcia; 3) postaci i scenariusze miewają charakter powtarzalny, wariantowy, odwołują się do wykorzystanych wcześniej sytuacji i rozwiązań⁵. Z perspektywy poetyki odbioru bardzo istotny jest specyficzny charakter widza serii *science-fiction*. Produkcje kultowe – a *Star Trek* jest ich prototypem i przykładem *par excellence* – zyskują sobie grono fanatycznych wielbicieli, dla których rzeczywistość wykreowana przez serial jest niemal równie ważna jak świat rzeczywisty. Grupę tę charakteryzuje duża aktywność: często organizuje się ona w alternatywną wspólnotę fanów, do czego w ostatnich latach wydatnie przyczynia się Internet, pozwalający spełnić marzenia od-

⁴ W Polsce ze szczególną zaciekleścią znęcał się nad *Star Trekiem* Stanisław Lem, który nazywał serial „nieprawdopodobnymi banialukami” i pisał o nim m.in. „[...] tak naprawdę chodziło mi o to, żeby pokazać, jak prometeizm zderza się i nie raz łamie w zetknięciu z rzeczywistym światem. To znaczy nie z tym, który pokazuje serial *Star Trek* i który zamieszkały jest przez tysiące gwiazdnych ludów o rowkowatych nosach. Czasem to oglądam, bo jestem prawdziwym masochistą i rozkoszuję się kretynizmem, ale skąd wiemy, że nie ma powodu, by zaludniać kosmos zielonymi ludkami. [...]” (Lem 2004).

⁵ Jeszcze mniej poważaną odmianą tego gatunku jest *Ruritanian space opera* czy też *space operetta* (Westhal 2003: 202), nawiązująca do schematów brukowych romansów płaszcza i szpady.

biorców o bezpośrednim udziale w świecie serialu, a nawet o tworzeniu jego alternatywnych wersji (por. Ćwikiel 2004: 266–267). Ma to konkretne przełożenie na układ sił między producentem a widzem. Z czysto komercyjnego punktu widzenia fan serialu jest bardzo atrakcyjnym typem widza: charakteryzuje go wierność wobec ulubionego programu – stąd typowe dla telewizyjnej *space opera* remaki i sequele, kontynuujące i rozwijające wątki znane z wcześniejszych produkcji; łatwo go także skłonić do nabycia gadżetów i materiałów „okołoserialowych”, których wachlarz stale się zresztą poszerza. Z drugiej strony zorganizowana społeczność fanów, właśnie ze względu na swą atrakcyjność komercyjną, jest w stanie wywierać istotny nacisk na decyzje producenta, który musi się liczyć z tym, że fani znają w najdrobniejszych szczegółach wszystkie elementy serialowego świata i traktują je ze śmiertelną powagą. W wielu krajach nieanglojęzycznych⁶ społeczności fanowskie *Star Trek* są tak wpływowe, że sprawują kontrolę nad procesem przekładu kolejnych części serii, dbając o konsekwencję terminologii i jej zgodność z serialowym kanonem.

W Ameryce *Star Trek* jest od czterdziestu lat prawdziwym mitem kultury masowej (por. Gregory 2000: 105–113). Pierwsza część serii, zwykle zwana potocznie TOS (*The Original Series*), powstała w latach 1966–1969 i opowiadała o przygodach załogi statku kosmicznego *Enterprise*, przemierzającego galaktykę w misji badawczej. Produkcję przerwano po trzech sezonach (w sumie 79 odcinków), z upływem czasu okazało się jednak, że popularność serii nie słabnie i że TOS stało się przedmiotem intensywnego kultu (w 1976 roku, w wyniku kampanii listów wysłanych przez fanów, NASA nadało nazwę *Enterprise* pierwszemu amerykańskiemu promowi kosmicznemu). Zaowocowało to całym szeregiem tak zwanych *spin-off*ów, zarówno telewizyjnych jak i pełnometrażowych. Medialny dorobek *Star Trek* obejmuje obecnie dziesięć filmów pełnometrażowych (jedenasty w produkcji) oraz cztery (nie licząc TOS) seriale telewizyjne: *Star Trek Next Generation* (TNG, 1987–1994, siedem sezonów, 178 odcinków; polski tytuł: *ST Następne pokolenie*), *Star Trek Deep Space 9* (DS9, 1993–1999, siedem sezonów, 176 odcinków; polski tytuł *ST: Stacja*

⁶ Tak jest np. we Włoszech, gdzie począwszy od drugiej części serii, tłumaczenie filmów konsultowane jest ze *Star Trek Italian Club* (Orsini 2006: 167). Również w Polsce w trakcie emisji *Star Trek: Next Generation* przez stację TVN w latach dziesięćdziesiątych ubiegłego wieku, narzekania fanów serialu na jakość przekładu przekonały decydentów do zatrudnienia jako konsultanta przedstawiciela społeczności fanowskiej (por. dyskusje na polskiej stronie fanowskiej www.startrek.pl)

kosmiczna), *Star Trek Voyager* (VOY 1995–2001, siedem sezonów, 172 odcinki) i *Enterprise* (ENT 2001–2005, cztery sezony, 98 odcinków)⁷. Wykreowany przez te filmy fikcyjny świat stał się integralną częścią amerykańskiej wyobraźni zbiorowej do tego stopnia, że wiele pochodzących z niego wyrażeń, na przykład *where no man has gone before* czy *resistance is futile* weszło na trwałe do języka potocznego, a najrozmaitszego rodzaju aluzje, parodie i nawiązania do serialu w innych filmach liczą się na setki (i jako takie stanowią klasyczny problem przekładu elementów kulturowych w filmie).

Star Trek a sprawa polska

W Polsce skala zjawiska jest oczywiście nieporównywalnie mniejsza, chociaż i w naszym kraju istnieje prężny ruch fanowski *Star Trek* (Ćwikiel 2004: 271–272). Serial dotarł do nas z dużym opóźnieniem. Po raz pierwszy pojawił się w polskiej telewizji w 1990 roku, kiedy TVP1 zakupiła pierwszy sezon TNG; wyemitowano jednak tylko trzynaście odcinków. Dopiero w 1995 roku dokończono pierwszy sezon i pokazano połowę drugiego, po czym zdjęto serial z anteny z powodu małej oglądalności (był emitowany w piątki o dziesiątej rano). Dwa lata później TNG trafiło do stacji TVN, która przez niecały rok nadała pierwsze pięć sezonów (obecnie TNG można oglądać w stacji AXN). Z pozostałych serii, TOS został wyemitowany w całości w latach 1999–2001 przez Wizję1, a od 2007 roku jest pokazywany w TV Puls; DS9 był emitowany pod tytułem *Star Trek: Stacja kosmiczna*, pierwszy sezon w TVP1 (od 1995 roku), później do piątego sezonu w Polsacie i Polsacie2. Wreszcie od 1997 roku Canal+ (w paśmie niekodowanym) transmituje *ST Voyagera* – zdubbingowanego, ku radości niektórych fanów i rozpaczy innych (por. Karlik 2006). Od 2000 roku *Voyagera* w wersji lektorskiej emitowała TV4. Najnowszy serial z cyklu *Star Trek* – prequel *Enterprise* – nadawany był od 2003 do 2007 roku przez AXN. Różne stacje telewizyjne pokazywały też w telewizji pełnometrażowe filmy *Star Trek* i tylko one zostały do tej pory wydane w Polsce na DVD.

⁷ W latach siedemdziesiątych powstał także serial animowany (22 odcinki), który jednak nie okazał się sukcesem. (Szczegółowe informacje o wszystkich produkcjach *Star Trek* można znaleźć na licznych stronach internetowych, np. <http://memory-alpha.org/en/wiki/Portal:Main>; <http://www.startrek.com/startrek/view/index.html>; <http://www.treknation.com/>).

Jak łatwo się domyślić z tego krótkiego przeglądu, wielość stacji, które emitowały poszczególne części *Star Trek*, oraz brak koordynacji między ich działaniami nie sprzyjały spełnieniu podstawowego kryterium jakości przekładu serii telewizyjnej: spójności i konsekwencji użytego języka i terminologii. Decydując się na emisję konkretnej serii, stacje nie korzystały na ogół z tłumaczenia wcześniejszego, lecz zlecały wykonanie nowej wersji lektorskiej – a zdarzało się nawet, że tłumaczący zmieniał się w trakcie emisji (np. ST TNG przekładał dla TVN Krzysztof Mościcki, potem Michał Obażanowski). Każdy tłumacz radził sobie, jak umiał, z napotkanymi problemami, nie oglądając się zwykle na pomysły kolegów i poprzedników, a niekiedy gubiąc się i we własnej terminologii (zważywszy, że chodzi o dziesiątki odcinków, właściwie trudno się dziwić). Doprowadza to fanów serii do rozpacz i bezsilnej furii⁸, ale jest bardzo interesujące dla badaczy przekładu, gdyż pozwala porównać różne propozycje i dzięki temu lepiej zrozumieć, jakie elementy są szczególnie kłopotliwe w procesie transferu językowego. W dalszej części artykułu rozważone zostaną najpierw kwestie związane z przekładem *Star Trek* jako serii *science-fiction* (dlatego analiza obejmuje także dubbingowaną wersję ST *Voyager*), a następnie wady i zalety techniki przekładu lektorskiego.

Sceny z życia (gwiazdnej) floty

Akcja *Star Trek* rozgrywa się wprawdzie w fikcyjnym świecie przyszłości (głównie w XXII–XXIV wieku), jest to jednak amerykańska wizja przyszłości, która odwołuje do pojęć i zjawisk wywiedzionych ze współczesnej kultury USA. Egzotykę „nowych, obcych światów i cywilizacji” równoważy „swojskość” przestrzeni statku kosmicznego i jego załogi, ukształtowana na wzór współczesnej (amerykańskiej) marynarki wojennej. Dlaczego marynarka, a nie lotnictwo? Skojarzenie to jest naturalne: także dzisiaj mówi się przecież o *statkach kosmicznych* i *promach kosmicznych*, a poza tym ogromne jednostki, które pojawiają się w *Star Trek*, zdecydowanie bar-

⁸ Na forach internetowych znaleźć można wiele dyskusji na ten temat, świadczących o tym, że jest to kwestia żywo zajmująca fanów serii, i stanowiących cenny materiał do badań nad sposobem recepcji programów telewizyjnych. Por. m.in. <http://sthorizon.com/forum/>; <http://www.trek.pl/forum/>; <http://www.startrek.pl/forum/>. Trzeba też dodać, że ostatnio sytuacja pod tym względem się poprawiła, gdyż zarówno *Enterprise* jak i wznowienie TOS (Puls) i TNG (AXN) zostały opracowane przez tego samego tłumacza, Artura Nowaka.

dziej przypominają wielkie okręty wojenne niż maszyny używane w awiacji i we współczesnej kosmonautyce. Paralelizm między organizacją floty gwiazdnej (*starfleet*) a strukturą dzisiejszej marynarki wojennej jest bardzo rozbudowany i obejmuje takie elementy jak hierarchia władzy, system szkolenia, struktury administracyjne, typy jednostek, szczegóły techniczne, język komend wojskowych, żargon techniczny. Nazwy statków, poczynając od *Enterprise*, nawiązują do historycznych jednostek amerykańskiej marynarki np. *USS Lexington*, *USS Saratoga* itd., dlatego też tłumaczenie *USS Constellation* jako *USS Konstelacja* czy *USS Enterprise* jako *USS Przedsiębiorczość*⁹ w jednej z wcześniejszych wersji lektorskich było doprawdy zbyt... przedsiębiorcze¹⁰. Od strony czysto językowej tłumacz *Star Trek* musi podjąć trudną decyzję, czy potraktować fachową terminologię z całą powagą i przystosować ją do wyrażen używanych w polskiej marynarce wojennej, czy też wyjść z założenia, że mimo wszystko gwiazdna flota jest organizacją fikcyjną i można sobie pozwolić na pewną swobodę manewru (zdając sobie sprawę, że każdy wybór zostanie zapalczywie skrytykowany przez fanów). Szczególnie drażliwym problemem są rangi – o których za chwilę – ale pułapki czyhają właściwie wszędzie. Bo czym właściwie latają dzielni zdobywcy kosmosu? Przyzwyczajenie językowe podpowiada, że *statkami* kosmicznymi, natomiast zgodnie z logiką marynarki wojennej powinny to być *okręty*: w rezultacie tłumaczy się albo tak, albo tak. Poza tym startrekowa przestrzeń aż roi się od różnego rodzaju jednostek latających: gwiazdna flota dysponuje – zgodnie z marynarską logiką – niszczycielami, lekkimi i ciężkimi krążownikami, wahadłowcami, okrętami patrolowymi, ale nadużywanie morskich analogii kończy się czasem niezbyt szczęśliwymi pomysłami, takimi jak nazwanie niewielkiej jednostki należącej do obcej rasy *kutrem* (ENT). Nieodmiennie kłopotliwe okazuje się określenie *vessel*, bo polski *pojazd* zasadniczo „jeździ”, a nie „lata”. Dostosowanie terminów technicznych – ster (*helm*), ładownia (*cargo bay*), maszynownia (*engine room*), mostek (*bridge*), itd. – nie sprawia na ogół trudności, chociaż np. kapitański *ready room* czasem jest *gabinetem* (VOY), a czasem *salą odpraw* (ENT), bardziej skomplikowane okazuje się natomiast zachowanie słownictwa wojskowego, zwłaszcza

⁹ W wyświetlanym na Polonii1 pełnometrażowym ST II: *Gniew Khana* (Trykowski 2003).

¹⁰ Celem artykułu nie jest krytyka pracy poszczególnych tłumaczy, ale analiza problemów przekładowych, dlatego przy cytatach zrezygnowano z podawania nazwiska osoby odpowiedzialnej za przygotowanie polskiego tekstu.

typowych dla niego krótkich rozkazów i skrótów: *full mag, dismissed, out, over, on my way, classified* i innych. Problemem jest często oddanie nie tyle sensu wyrażenia, ile jego charakterystyki wojskowej. I tak: *Are we dismissed?* zmienia się w neutralne *Możemy iść?* (ENT); *It's classified* w *To tajemnica* (ENT), a precyzyjne *The Chief was just summoned to the Bridge* w nieco humorystyczne *Główny wyszła* (TNG). W tłumaczeniu lektorskim najbardziej charakterystyczne wyrażenia bywają obcinane, gdyż łatwo je zrozumieć w kontekście zachowania postaci, np. gdy ktoś kończy połączenie, naciska jakiś guzik albo wyłącza ekran komputera. W dubbingu trzeba jednak coś wymyślić, bo widać, że postać porusza ustami. Zdarza się więc przekład *Chakotay out* jako *Chakotay skończył* (VOY). Ostatecznie jednak zarówno w wersji dubbingowej jak i lektorskiej¹¹ wojskowe nacechowanie dialogów ulega znacznemu osłabieniu.

O kapitanie, mój kapitanie!

Jak należało się spodziewać, w organizacji ukształtowanej na wzór amerykańskiej marynarki wojennej, z niej właśnie zostały zaczerpnięte także stopnie załogi gwiazdnego statku. Na mostku USS *Enterprise* pojawiają się więc (poczynając od najniższej rangi): *ensign, lieutenant junior grade, lieutenant, lieutenant commander, commander, captain*. Wydawałoby się, że wystarczy znaleźć odpowiedniki tych rang używane w polskiej marynarce i po kłopotcie. Niestety, nic z tego. Polskie stopnie oficerskie w służbie okrętowej to kolejno: podporucznik, porucznik, kapitan, komandor podporucznik, komandor porucznik i komandor. Wystarczy rzut oka, by zorientować się, że skrupulatne zastosowanie się do oficjalnej terminologii doprowadziłoby do oddania *lieutenant* jako *kapitan*, *commander* jako *komandor* i *captain* też jako *komandor*, a w rezultacie do sporego zamieszania na mostku. Największym problemem jest oczywiście stopień dowodzącego statkiem. Doświadczenie, wiedza historyczna, filmy wojenne i zwroty językowe zakorzenione w polszczyźnie podpowiadają widzowi, że okrętem dowodzi kapitan – jest to zresztą jak najbardziej słuszne w odniesieniu do statków cywilnych. Przemianowanie kapitana na komandora, na które zdecydowano się np. w starszej wersji lektorskiej TNG (*komandor Picard*),

¹¹ Obserwację tę odnieść można także do napisów, które jednak nie są przedmiotem rozważań tego artykułu.

może zadowolić purystów, ale prawdopodobnie zdezorientuje większość odbiorców, zwłaszcza w wersji lektorskiej, w której znajomo brzmiący *captain* jest wyraźnie słyszalny. (Nie mówiąc o tym, że starsi oficerowie do dowodzącego i dowodzący do oficerów zwracaliby się tak samo). W przekładach *Star Trek* pozwolono zatem na ogół dowódcy *USS Enterprise* pozostać kapitanem. Oznacza to jednak, że *lieutenant* jest tłumaczony zawsze jako *porucznik*, po pierwsze dlatego, że tak utarło się oddawać ten stopień po polsku, a po drugie, by uniknąć pomieszania rang między dowodzącym a młodszymi oficerami. To przesunięcie odbija się z kolei na dwóch najniższych stopniach oficerskich, *ensign* i *lieutenant junior grade*, bo trzeba je jakoś zróżnicować, tymczasem polska terminologia pozostawia do dyspozycji tylko *podporucznika*. W dubbingu można się pokusić o małe oszustwo i przyznać komuś wyższą rangę (*ensign* Kim w VOY został *podporucznikiem*, a w niektórych odcinkach nawet *porucznikiem*), w wersji lektorskiej jest to jednak trudniejsze, dlatego *ensign* zaczęto coraz częściej przekładać jako *chorąży*, chociaż w polskiej hierarchii jest to już stopień podoficerski. Zresztą nawet w tej samej serii, spolszczonej przez tego samego tłumacza, trafiają się niekonsekwencje, np. w ENT *ensign* Sato bywa *podporucznikiem* albo *chorążym*, *commander* Tucker – *komandorem* lub *porucznikiem*, a *lieutenant* Reed – *porucznikiem* lub *podporucznikiem*. Na szczęście dla tłumaczy akcja serialu rzadko obejmuje także podoficerów i szeregowych członków załogi, zwykle więc można się jakoś wykręcić od tłumaczenia ich rang, zwłaszcza od kłopotliwego *crewman*, który nie ma odpowiednika w polskiej hierarchii wojskowej: zrobienie z niego *marynarza* to lekka przesada, a *zalogant* (oficjalny odpowiednik) brzmi okropnie. Ale i tak pewne jest tylko jedno: każde rozwiązanie doczeka się krytyki.

Strzelił mi pan w plecy

Formy adresatywne to, jak wiadomo, jedna z największych zgryzot tłumaczy przekładających z języka angielskiego, a ponieważ praktycznie wszystkie seriale *science-fiction* są produkcjami amerykańskimi (kilka serii, np. *Dr Who* i *Kosmos 1999*, powstało w Wielkiej Brytanii, ale z przekładowego punktu widzenia nie zmienia to zasadniczo sytuacji), z problemem tym boryka się każdy tłumacz filmów telewizyjnych należących do tego gatunku. Nie tylko zresztą w Polsce. Poszczególne kraje radzą sobie z tym rozmaicie: najbardziej radykalni są chyba Francuzi, którzy właściwie nigdy

nie rezygnują z formy grzecznościowej, nie tylko wtedy, gdy bohaterowie strzelają do siebie z pistoletów laserowych, ale nawet wtedy, gdy zwracają się do komputera. W niemieckim, hiszpańskim i włoskim dubbingu tłumacze pozwalają sobie czasami na użycie formy bezpośredniej *ty*, ale czynią to z dużą niechęcią i w rezultacie także tam język przekładu brzmi dużo bardziej formalnie niż język oryginału. Polska praktyka przekładowa jest pod tym względem bardziej elastyczna, ale z braku wyrazistych reguł tłumaczący musi samodzielnie analizować każdą sytuację dialogową i podejmować wybór na podstawie własnej intuicji i wycucia językowego. Zadanie jest o tyle niewdzięczne, że oba języki – angielski i polski – rozwinęły rozległe, a zarazem niekompatybilne systemy form adresatywnych¹². Gramatyczna prostota angielszczyzny jest zwodnicza, bo rekompensuje ją rozbudowana siatka wyrażen nominalnych, precyzyjnie wskazujących na typ relacji między rozmówcami. Zasady używania tych zwrotów podlegają dość ścisłym regułom¹³, dlatego wybór danej formy ma większą nośność semantyczną niż ma to miejsce w języku polskim. Te same osoby mogą się zwracać do siebie w rozmaity sposób, zależnie od tego, czy rozmawiają prywatnie czy służbowo (*What do you think, Trip?* ale *I'm just being realistic, Commander*). Także polszczyzna dysponuje obszernym zasobem form nominalnych, ale ich funkcja i zakres używania związane są przede wszystkim z wyrażeniem zażyłości stosunków między uczestnikami dialogu i odznaczają się często nacechowaniem emocjonalnym (rozbudowana siatka zdrobnień). Ponadto, ponieważ znaczną część adresatywnych funkcji semantycznych pełni forma gramatyczna, używanie wyrażen nominalnych jest bardziej ograniczone. Nic nie stoi wprawdzie na przeszkodzie, by powiedzieć po polsku *Cześć, Kasiu, Dzień dobry, panie Piotrze* albo *Co pan o tym sądzi, panie Krzysztofie?*, ale dużo częstszą praktyką jest ograniczenie się do zwykłego *Cześć, Dzień dobry* i *Co pan o tym sądzi?*, dlatego przekładanie zdań typu *What do you see, Mister Paris?* jako *Co pan widzi, panie Paris?* brzmi na ogół sztucznie.

Problemy z tłumaczeniem form adresatywnych w *Star Trek* skupiają się wokół dwóch odrębnych zagadnień: sposobu, w jaki zwracają się do sie-

¹² Trzeba pamiętać, że normy zwracania się do innych różnią się w poszczególnych krajach anglojęzycznych (Szarkowska 2006: 214), ale ponieważ, jak powiedziano, produkcja seriali *s-f* jest praktycznie zmonopolizowana przez Stany Zjednoczone, przynajmniej ten problem tutaj nie występuje.

¹³ Stąd duża popularność różnych poradników, takich jak wielokrotnie wznawiany *Debrett's Correct Form: Standard Styles of Address for Everyone from Peers to Presidents* Patricka Montague-Smitha.

bie członkowie załogi statku kosmicznego, oraz form grzecznościowych, jakich używają w kontaktach z obcymi. Stosunki między członkami załogi *Enterprise* odzwierciedlają charakter organizacji wojskowej i normy komunikowania się obowiązujące we współczesnej amerykańskiej marynarce wojennej. Podwładny zwraca się do zwierzchnika, podając jego rangę, np. *I've got a lock on her, Captain; As a Vulcan, I am at all times honest, Commander* itd., natomiast zwierzchnik w rozmowie z podwładnymi używa imion, np. *Scotty, Spock, stand by in the transporter room* (w wersji przyjaznej), formuły „Mr + nazwisko”, np. *Deflectors on, Mister Farrell* (w wersji przyjazno-formalnej), lub po prostu rangi: *She was promoted to Chief Engineer over you, Lieutenant* (z reguły w sytuacjach bardzo oficjalnych lub kiedy jest w złym humorze). Asymetryczność relacji podkreśla też obowiązkowe słowo *sir*, zwłaszcza w utartych zwrotach, przy potwierdzaniu rozkazów: *yes, sir; aye, sir*, oraz na końcu zdania, np. *Modifying the sensors was her idea, sir; What about you, sir?* itd. W rozmowach prywatnych, zwłaszcza gdy rozmawiających łączy przyjaźń, z zasady nie używa się ani zwrotu *sir*, ani nazw stopni.

Przełożenie amerykańskiego żargonu wojskowego na język polski jest o tyle kłopotliwe, że brak na dobrą sprawę wzorców, na których można się oprzeć. Obowiązkowa przed 1989 rokiem forma *obywatelu* dawno odeszła do lamusa, a chociaż socjalistyczne *wy* wciąż jeszcze bywa używane w stosunku do szeregowców czy podoficerów, chyba nie wchodzi w grę przeszczenie go na amerykański statek kosmiczny. Tradycyjnej formy grzecznościowej *pan*, która powróciła do łask, też nie używa się konsekwentnie, a poza tym *tak jest, panie poruczniku* w miejsce *aye, sir* nie jest przekonujące ani fonetycznie, ani adresatywnie. Zresztą sądząc z tego, co słychać na ekranie w nielicznych polskich filmach wojennych powstałych w ostatnim dwudziestoleciu, takich jak *Demony wojny według Goi* Pasikowskiego, polski żargon wojskowy (*Poruczniku, stanąć na baczność, bo każe cię, kurwa, aresztować*) raczej nie może stanowić punktu odniesienia w przekładach amerykańskich filmów przeznaczonych do odbioru rodzinnego, jak *Star Trek*¹⁴.

W rezultacie tłumacze radzą sobie, jak mogą, w wersji lektorskiej najczęściej uciekając po prostu od nominalnych form adresatywnych i od używania osobowych form czasowników. Najczęstsze manewry to użycie

¹⁴ Na statkach kosmicznych w kinowych filmach *s-f* dla dorosłych język bywa co prawda bardziej dosadny – policzono, że w *Obcy: decydujące starcie* słowo *fuck* pojawia się aż dwadzieścia pięć razy (Szczerba 2008) – ale zdarza się to rzadko (w pełnych przemocy *Blade Runner* i nowszym *Minority Report* użyto *f-word* tylko raz).

bezokolicznika (*Lieutenant La Forge, lay in the course* – Wprowadzić kurs; *Tasha, go to transporter room three* – Proszę zejść do hali transportera), formy nieosobowej (*Mister La Forge, are we close enough to use the Visual Acuity transmitter?* – Da się użyć fotoprzekaznika?; *What do you mean, possible?* – To znaczy?), pierwszej osoby liczby mnogiej (*Mister La Forge, take us in a little closer* – Zbliźmy się), wyrażenia nominalnego (*Can you identify it?* – Identyfikacja?; *Open frequencies* – Łączy). *Sir* na początku i na końcu zdania jest bezlitośnie wycinane (*Thank you, sir. Are there no other options, sir?* – Dziękuję. Nie ma innego wyjścia?); ten sam los spotyka nazwy stopni użyte w funkcji adresatywnej: np. w odcinku *Hunted* (*Scigany*, TNG) z trzydziestu dwóch form nominalnych użytych w pierwszych ośmiu minutach filmu zachowała się tylko jedna: *Mister Crusher* – *Panie Crusher*. Nie da się jednak całkowicie obejść trudnego wyboru między zwracaniem się do siebie *per ty* lub *per pan*: nie można przecież prowadzić wszystkich dialogów w formie bezosobowej! Decyzje bywają różne: jedyną chyba regułą wspólną dla wszystkich przekładów jest bezwzględne przestrzeganie formy grzecznościowej w zwracaniu się do kapitana. Poza tym panuje wolna amerykanka: w niektórych seriach kapitan zwraca się *per pan* do wszystkich członków załogi (TNG), w innych tylko do starszych oficerów (ENT); oficerowie zwracają się do siebie czasem *per ty* (TOS), a czasem uparcie *per pan*, nawet po spędzeniu ze sobą upojnej nocy (*Nie jestem zazdrosna o pana i kapral*, ENT). We wszystkich przekładach zdarzają się niekonsekwencje, ale najczęściej wyłapie je tylko bardzo uważny widz, ponieważ większość rozmów toczy się w formie nieosobowej (poza tym zawsze można wysunąć argument, że mimo wszystko Gwiezdna Flota nie jest współczesną marynarką i niektóre dzisiejsze zasady już w niej nie obowiązują). Co ciekawe, porównanie tłumaczeń lektorskich i dubbingu (VOY) wypada tu zdecydowanie na niekorzyść tego ostatniego. Dubbingowana wersja przygotowana dla Canal+ zachowuje większość nominalnych form adresatywnych, na ogół po prostu je kalkując: *It seems clear where your investigation should begin*, *Lieutenant* – Sądę, że już pan wie, od czego zacząć śledztwo, poruczniku, czy *Oh come on Chakotay, we're just having a little fun* – Daj spokój Chakotay, nie można się zabawić? albo, jeśli któraś z nich nie ma odpowiednika w języku polskim, zastępując je najprostszym zwrotem (dlatego na przykład szeregowy *crewman Darwin* zmienia się w dystyngowanego *pana Darwina*). Kurczowe trzymanie się tekstu oryginału zaowocowało niestety dialogami brzmiącymi po polsku niezręcznie, a niekiedy wprost karykaturalnie, tak jak w zakończeniu odcinka *Mind meld* (*Złanie jaźni*):

TUVOK: Captain, I must apologize for my inappropriate behaviour.	TUVOK: Kapitanie, muszę przeprosić za moje niestosowne zachowanie.
JANEWAY: I'm just glad we have you back, Mister Tuvok.	JANEWAY: Cieszę się, że wraca pan już do siebie.
TUVOK: I was most insulting to you.	TUVOK: Obraziłem panią. To niewybaczalne.
JANEWAY: Don't worry about it. I've been insulted before.	JANEWAY: Ja wybaczam. Bywałam już obrażana.
TUVOK: I hope you understand that I have always had the greatest respect for you as a Captain and consider you a friend.	TUVOK: Mam tylko nadzieję, iż wierzy pani w mój szacunek dla pani jako kapitana i pozostanie pani moim przyjacielem.
JANEWAY: That means a great deal to me. Enough said. Get some rest. Tuvok, no more mind melds without my permission. Understood?	JANEWAY: Nie przestałam nim być. To wszystko. Odpoczywaj, Tuvok. I żadnych eksperymentów bez mojego zezwolenia. Dobrze?

W sumie, wahania związane z używaniem form adresatywnych między członkami załogi statku kosmicznego bardzo przypominają te, z którymi borykają się tłumacze amerykańskich i angielskich filmów wojennych, z uwzględnieniem drobnych różnic wynikających z umiejscowienia akcji w przyszłości. To jednak tylko połowa problemu.

Galaktyka w filmach *s-f* (zwłaszcza w *space opera*) jest gęsto zaludniona, a spotkania Ziemiaków z mniej lub bardziej przyjaznymi kosmitami to jeden z głównych motywów fabularnych tego gatunku. Ale jak rozmawiać z kosmitami? I jak kosmici zwracają się do siebie? Czy ufoludka z zielonymi antenkami należy zapytać *Pan z jakiej planety?*, czy raczej *Z jakiej planety pochodzisz?* Ponieważ nie można na razie odwołać się tutaj do doświadczenia ze świata empirycznego, tłumaczowi pozostaje znowu zawierzenie własnej intuicji językowej i indywidualne traktowanie każdej sytuacji. Kosmici „oswojeni”, np. należący do załogi ziemskiego statku, traktowani są zwykle tak samo jak Ziemiacy albo nawet bardziej formalnie: kapitan Archer (ENT) zwraca się *per ty* do swojego głównego inżyniera w randze komandora, ale używa nieodmiennie formy grzecznościowej, rozmawiając z oficerem naukowym (*science officer*) z Wolkana. W kontaktach Ziemiaków z obcymi obowiązuje ogólna, nieco rasistowska reguła, że im bardziej kosmici przypominają wyglądem ludzi, tym grzeczniej się ich traktuje (i tym grzeczniej oni zwracają się do nas). Z drugiej strony, nawet skrzyżowanie E.T. z wilko-

łakiem zostanie najczęściej uhonorowane formą *pan*, jeśli piastuje jakąś oficjalną funkcję. Kosmici mają też najwyraźniej wpojone poczucie porządku hierarchicznego, gdyż prawie zawsze mówią per *pan* do kapitana ziemskiego statku – nawet gdy on zachowuje się bardziej bezceremonialnie i zwraca się do nich w formie bezpośredniej. Co prawda, skoro ulubionym zajęciem większości kosmitów jest działanie na szkodę ludzkości, stosowanie formy *ty* jest o tyle rozsądne, że pozwala uniknąć gimnastyki ze zdaniami w rodzaju *Uśmierć pana i całą pańską załogę* wygłaszanymi przez trzęsącą się żółtą galaretkę, a z drugiej strony gróźb typu *Możemy Panią zamrozić i się zastanowić* wypowiedzianych przez szarmanckiego kapitana Kirka do podstępnej kosmitki. Między sobą kosmici używają na ogół formy bezpośredniej, pod warunkiem, że nie są członkami załogi tego samego statku kosmicznego (wtedy zaczynają najczęściej przestrzegać rang i form adresatywnych obowiązujących w amerykańskiej marynarce), ale od tej reguły też zdarzają się wyjątki i właściwie wszystko sprowadza się do preferencji tłumacza, który sam nie zawsze jest pewien swoich preferencji.

Przyjrzyjmy się choćby odcinkowi *Observer Effect* (*Efekt Obserwatora*, ENT), w którym dwaj bezcieleśni Organianie przejmują kontrolę nad ciałami wybranych członków załogi *Enterprise*, by zbadać zachowanie ludzi postawionych w dramatycznej sytuacji. Rozmawiają ze sobą, używając formy grzecznościowej: *Czytałem pański raport z reakcji Klingonów, Pan chce, by zawiedli*, ale w ostatniej scenie przechodzą niespodziewanie na *ty*: *Łamiesz zasady, Ludzie mieli na ciebie zły wpływ*. Kosmici uważają inne rasy za prymitywne i np. do lekarza zwracają się per *ty*: *Jak wykryłeś naszą obecność?*, ale prestiż statusu kapitana okazuje się jak zwykle nienaruszalny, dlatego informują grzecznie: *Nie będzie pan tego pamiętał* oraz *Za trzy godziny pan umrze*, chociaż sam kapitan się nie patyczkuje i pyta wprost: *Co mu zrobiłeś?* Z kolei w odcinku *Proving Ground* (*Poligon*, ENT) kapitan *Enterprise* i kapitan kosmitów (niebieski, z antenkami) zwracają się do siebie w formie grzecznościowej (*Znowu pakuje pan swój różowy tyłek w kłopoty*) do chwili, gdy zirytowany ziemski kapitan wali niebieskiego w mordę i wrzeszczy do niego: *Nie lubisz mieć długów. Ja też nie!* Krwawiący na niebiesko kapitan kosmita każe wprawdzie wyrzucić ziemskiego kolegę ze swego statku, ale informuje go uprzejmie: *Prześlemy im pańskie współrzędne*, a w trakcie następnego spotkania obaj panowie, miotając groźby i szyderstwa, znowu nie zapominają o dobrych manierach: *Wyrzucił mnie pan za burkę, zanim zdążyłem podziękować za udostępnienie czujników* – syczy ziemski kapitan, zaś jego przeciwnik wygina antenki i pokpiwa: *Chyba wypił pan za dużo ando-*

*riańskiego ale*¹⁵. Trochę to poplątane i czasami powodujące (niezamierzony) efekt humorystyczny, ale co zrobić?

Statek jedzie na kryształ

Problem rejestru stylistycznego w polskich przekładach *space opera* jest o tyle paradoksalny, że dialogi filmów *science-fiction* mają z reguły charakter „aseptyczny”: są lakoniczne, poprawne językowo, wolne od elementów żargonowych i nacechowanych (owa „suchość” stylu nie jest przypadkowa: wynika ze stylizacji na język wojskowy i naukowy, pełniącej, jak już powiedziano wcześniej, ważną rolę we współtworzeniu świata przedstawionego w fantastyce naukowej). W przekładach na większość języków europejskich cechy te ulegają jeszcze wzmocnieniu, w wersjach polskich natomiast – zarówno w tłumaczeniu lektorskim, jak i w dubbingu – zaznacza się generalna tendencja do obniżania rejestru stylistycznego i zbliżenia go do języka potocznego. Do pewnego stopnia wiąże się to być może z typową dla wersji lektorskiej potrzebą skracania dialogu, ale główną rolę odgrywa chyba nastawienie tłumaczy i ich wyobrażenie o tym, jak powinni wyrażać się bohaterowie w filmie przygodowym. Przesunięcia zwykle nie są duże: *Never heard of them* – *Pierwsze słyszę*; *What are you talking about?* – *Że co?*; *You should check your sensors. They're obviously malfunctioning* – *Sprawdźcie czujniki, pewnie nawalają* (ENT; *nawalać* to w ogóle ulubione słówko polskich tłumaczy), *Get that boy out of Engineering* – *Wyprowadźcie smarkacza* (TNG). Czasami jednak tłumaczy nieco ponosi inwencja; takie pomysły jak *Frankly, I think it was tougher on my father than it was on me* – *Mówiąc szczerze, mojego ojca rąbnęło to dużo mocniej niż mnie* (VOY); *I assume you are loitering here to learn what efficiency rating I plan to give your cadets* – *Chce pan zapuścić żurawia do ocen kadetów* (ST II: *Wrath of Khan*) brzmią jak zgrzyt. Można mieć także wątpliwości co do używania „wypasionych” wyrażen współczesnego slangu; oddanie dialogu: *You all right, Captain?* – *Never better*, jako: *W porządku?* – **Malinowo** (ENT; podkreślenie moje M.W.), jest zabawne, ale zanedbano związane z szybko zmieniającym się kontekstem słów mod-

¹⁵ Ta ostatnia kwestia jest też zresztą dobitnym przykładem na to, że od uwarunkowań kulturowych nie da się uciec nawet w filmach *science-fiction*: pomysł, że niebiescy Andorianie warzą napój zwany *ale*, mógł zrodzić się tylko w głowach scenarzystów należących do anglojęzycznego kręgu kulturowego.

nych, by zabrzmiało przekonująco w ustach postaci z XXII wieku. Warto zauważyć, że również tutaj najwięcej zastrzeżeń budzi wersja dubbingowa, w której wytropić można tak wątpliwe decyzje stylistyczne jak przełożenie wypowiedzi *Set a course. I'm on my way* jako *Weź ten kurs. Idę*, lub niefortunne naturalizacje kulturowe w rodzaju *Pretty soon you want some meat and potatoes – Wkrótce marzymy o schabowym* (VOY).

Choć kolokwializacja dialogów w tłumaczeniu nie jest na ogół zbyt głęboka ani rozległa, nakłada się na inne tendencje, o których była mowa wcześniej, takie jak osłabienie wojskowej charakterystyki stylu czy rozchwianie hierarchicznych zasad używania form adresatywnych. W rezultacie język przekładu staje się swoistą hybrydą, traci dużo z wyrazistości i spójności wersji oryginalnej. Nie pozostaje to bez wpływu także na jego rolę we współtworzeniu RO i IT.

Więcej jest rzeczy na ziemi i w niebie...

Twórcy filmów fantastyczno-naukowych wymyślili bardzo wiele rzeczy, o których nie śniło się filozofom. Ich plonem jest charakterystyczne dla *space opera* oszałamiające bogactwo neologizmów, a tylko niektórym z nich odpowiadają konkretne elementy ukazane w filmowym świecie: wiele takich neologizmów, zwłaszcza z żargonu pseudonaukowego, istnieje wyłącznie na planie wyrażania i nie odsyła do żadnej treści. Najłatwiejsze w przekładzie są nazwy własne, bo z zasady się ich nie przekłada, jednak gramatyczne wymogi polszczyzny i tu potrafią utrudnić tłumaczowi życie. Bo jak powinno się określać mieszkańców planety Wolkan: Wolkani (jak Litwini), Wolkanie (jak Hiszpanie) czy Wolkanczycy (jak Chińczycy)? A kosmita w liczbie pojedynczej to Wolkan czy może raczej Wolkaniin lub Wolkanczyk (formy dużo bardziej przyjazne polskim zasadom słowotwórczym)? (por. <http://poradnia.pwn.pl/lista.php?szukaj=Wolkan&kat=18>.). Nie mówiąc już o wątpliwościach, jakie budzi oparte na zasadzie fonetycznej spolszczenie angielskiej planety *Vulcan* na polską Wolkan, choć nazwa oryginalna jednoznacznie nawiązuje do imienia boga z mitologii rzymskiej – Wulkana. To tylko jeden przykład, a ponieważ galaktykę *Star Trek* zaludniają dziesiątki ras, jest się nad czym głowić.

Stosunkowo najmniej skomplikowane jest dopasowywanie do polszczyzny terminów odwołujących się do pojęć znanych już nauce i technice, np. *energy converter* – *konwerter energii*, *positron beam* – *promień*

pozytronowy, *deflector* – *deflektor* itd. Nie zawsze udaje się zachować w tłumaczeniu aluzję zawartą w nazwie oryginalnej, np. *tricorder* (od *try* + *recorder*; rodzaj podręcznego skanera) to w polskiej wersji po prostu *trikorder*, a *holodeck* (*hologram* + *deck*; „pokład”) to *holodek*, ale jeśli terminy brzmią „naukowo” i są wygodne w odmianie, można nad tym przejść do porządku dziennego. Pułapki czyhają jednak na każdym kroku: kłopotliwe bywa na przykład tłumaczenie nazw egzotycznych minerałów, bo o ile *archerite* wystarczy przerobić na *archeryt* (jak *piryt*), o tyle nie jest to zabieg poprawny w odniesieniu do neologizmów wykorzystujących łacińską końcówkę *-um*, np. *tellerium*, *trellium*, *latinum*, gdyż polska terminologia naukowa się nią nie posługuje. Tłumaczącym zdarza się o tym zapomnieć, stąd *latinum* zostawione w wersji polskiej jako *latinum* (choć jest to oczywista aluzja do *platinum* – „platyny”). Z drugiej strony, zwykle obcięcie końcówki nie zawsze daje dobry rezultat: *teler* (VOY) brzmi przekonująco, ale już *trel* (ENT) budzi niezbyt pożądane skojarzenia z *trele-morele*. W natłoku nazw do przełożenia zawodzi tłumaczy czasami intuicja językowa, stąd zrozumiałe semantycznie, ale niezbyt zręczne propozycje typu *czujniki dalekosiężne* zamiast *czujniki dalekiego zasięgu* (*long range sensors*) czy *karabinek fazerowy* zamiast *fazer* (*phaser*, przez analogię do *laser*) (VOY). Gorzej, gdy brak obeznania z żargonem technicznym owocuje potworkami językowymi typu *Drużynowi na mostek* (*Senior supervisors to report to the Bridge*; TNG), *Możemy aproksymować ich kurs* (*We might be able to approximate its course*; VOY) albo *Może pan włączyć wizję operacyjną?* (*Can you get the view screen operational?*; VOY).

Podobnie jak w każdym systemie leksykalnym, także w obszernym zasobie futurystycznego słownictwa *Star Trek* wyróżnić można „centrum” i „peryferie”. Wiele terminów pojawia najwyżej kilka razy w całej serii (np. *Bussard collectors* – *kolektory Bussarda*) albo tylko w niektórych odcinkach, i nawet jeśli przekłada się je niekiedy jako *ślady życia* (TNG), a niekiedy jako *biosygnały* (ENT, *biosigns*), nic strasznego się nie dzieje. Istnieje jednak grupa pojęć o zasadniczym znaczeniu dla kształtu świata ukazanego w filmie i zachowanie konsekwencji oraz spójności w wyborach tłumaczeniowych (nie tylko w poszczególnych *spin-offach*, ale w całej serii) powinno tu być zadaniem priorytetowym. W *Star Trek* takimi centralnymi konceptami są środki umożliwiające poruszanie się w przestrzeni: *transporter* – fikcyjne urządzenie służące do przenoszenia się (*transport*) na niewielkie odległości za pomocą teleportacji, oraz typy napędu statków kosmicznych: *impulse* i *warp*. Otóż w polskich tłumaczeniach *transport*

nazywano *teleportacją*, *przesyłaniem* i *transportem*, a samo urządzenie *teleporterem*, *teletransporterem*, *przesyłownią*, *punktem przesyłowym* i na koniec *transporterem*. *Impulse* spolszczono po prostu na *impulsową* lub *impuls*, natomiast *warp* nazywano *napędem świetlnym* i *nadświetlnym*, i *infleksyjnym*, i *podprzestrzennym*, a najnowsze wersje zachowują po prostu angielskie słówko *warp* (co wydaje się z różnych względów nieporęczne, ale nie to jest tutaj najważniejsze). Zamieszanie w kwestii tych podstawowych dla serii pojęć jest nie tyle świadectwem obiektywnych trudności w przekładzie, ile tego, jak bardzo zaciążyć mogą na jakości przekładu okoliczności zewnętrzne – w tym wypadku ewidentne zaniedbania emitujących seriale stacji – oraz jak istotne jest w serialach *science-fiction*, zwłaszcza tak rozbudowanych jak *Star Trek*, wyjście poza koncept tłumaczenia konkretnego tekstu i stworzenie szerszej strategii przekładowej.

Wszystkie problemy duże i małe

Przegląd zagadnień związanych z transferem językowym *space opera* pokazuje, że choć niektóre kwestie – takie jak omówione przed chwilą przyswajanie językowi docelowemu neologizmów żargonu pseudonaukowego – zależne są przede wszystkim od sprawności i wyczucia stylistycznego tłumacza, szereg innych (np. sposób sygnalizowania hierarchicznych relacji między postaciami) ma charakter strukturalny, wynika z nieprzystawalności systemów języka wyjściowego i docelowego. Dlatego nawet kompetentny tłumacz może tylko załagodzić problem, nie będzie jednak w stanie rozwiązać go całkowicie. Potwierdza to, jak się wydaje, chętnie powtarzaną przez większość badaczy tezę, że tłumaczenie audiowizualne jest „złem koniecznym” (por. Tomaszewicz 2006: 123–125), która wisi niczym burzowa chmura nad rozważaniami teoretycznymi z tego zakresu. W istocie jest uderzające, że w pracach na temat przekładu filmowego analizuje się przede wszystkim ograniczenia techniczne, straty i wszelkie elementy negatywne związane z transferem językowym filmu, a porównanie zalet i wad dubbingu oraz napisów (bo – przypomnijmy – tłumaczenie lektorskie nie uchodzi za zagadnienie zasługujące na opis naukowy, jako że „nie może być zaakceptowane jako technika przekładu filmu”; Perego 2005: 30) sprowadza się głównie do rozstrząsania właśnie wad i decydowania, który typ tłumaczenia w mniejszym stopniu obniża percepcję estetycznych wartości filmu. W znakomitym skądinąd artykule Marka Hendry-

kowskiego *Z problemów przekładu filmowego* (1984), jednej z pierwszych polskich prac poświęconych temu zagadnieniu, teza wyjściowa brzmi „żadna [z technik tłumaczenia filmów] nie może uchodzić za idealną, każda nich niesie ze sobą specyficzne ograniczenia”, a ton całemu tekstowi nadają optymistyczne stwierdzenia w rodzaju: „forma pośrednictwa dalece odkształcająca oryginalną postać utworu”, „mimowolne zniekształcenia i zafałszowania pierwotnych znaczeń tekstu”, „zasadnicze wypaczenia całego zespołu sensów wersji oryginalnej”, „immanentna niedoskonałość wersji lektorskiej”, „całkowite unicestwienie waloru brzmieniowego oryginału”, „przekaz dubbingowy [...] katastrofalnie zubożył [...] specyfikę estetyczną”, „toporne innojęzyczne udźwiękowienie”, „znika szansa odbiorczego kontaktu z ekranowym bogactwem językowych zachowań”, i na koniec: „nie znaczy to, że ten rodzaj przekazu obcojęzycznych znaczeń **godzien jest generalnie potępienia**” [podkreślenie moje M.W.]. Od czasów artykułu Hendrykowskiego minęło prawie ćwierć wieku, ale – jak się zdaje – nastawienie badaczy niewiele się zmieniło i w dużym stopniu rzuca się na kierunek studiów nad przekładem audiowizualnym. Tymczasem, jeśli uznać tłumaczenie audiowizualne za „zło konieczne”, to chyba tylko w tym sensie, w jakim można za takie uznać każdy rodzaj przekładu, od literackiego poczynając, bo każdy, nawet najgenialniej dokonany, transfer językowy wiąże się przecież z manipulacją, zmianami i z odcięciem czytelnika od bezpośredniego obcowania z oryginałem. Dlaczego więc, dla odmiany, nie popatrzeć na swoisty status słowa w filmie i na specyfikę przekazu audiowizualnego jako elementy przyjazne transferowi językowemu i otwierające nowe możliwości rozwiązywania problemów tłumaczeniowych, niedostępne innym typom przekładu?

Czy brzydkie kaczątko może zostać łabędziem?

Przy porównywaniu dubbingu i napisów zwykle podkreśla się, że największe wady dubbingu to głęboka ingerencja w strukturę estetyczną utworu, całkowite odcięcie widza od oryginalnej ścieżki dźwiękowej filmu i duże zmiany w tekście oryginału wymuszone koniecznością jego synchronizacji z mimiką i ruchami ust aktorów¹⁶, a główne minusy napisów to obniżenie

¹⁶ T. Tomaszewicz wśród wad dubbingu wymienia także powodowanie dystansu kulturowego, gdyż „stworzona w ten sposób sytuacja jest sztuczna i nie odpowiada wyobrażeniom widza o danym kontekście społeczno-kulturowym” (Tomaszewicz 2006: 135).

wartości estetycznej obrazu, przejście od języka mówionego do pisanego, konieczność drastycznej niekiedy kondensacji oryginalnych dialogów i utrudnienia w odbiorze wizualnym filmu, wynikające z konieczności poświęcenia czasu na przeczytanie tekstu. Wszystkie te zarzuty są w pełni uzasadnione, choć oczywiście nie zawsze odgrywają równie wielką rolę: dużo zależy od typu filmu i od funkcji, jaką pełni w nim przekaz werbalny.

Wersja lektorska sytuuje się jakby na skrzyżowaniu tych dwóch technik, dzieląc z każdą z nich pewne wyznaczniki charakterystyczne: do dubbingu zbliża ją głosowy kanał przekazu, zaś do napisów – umożliwienie widzowi przynajmniej częściowej percepcji oryginalnej ścieżki dźwiękowej filmu. Innymi słowy, łączy ona w sobie dwie najbardziej pozytywne cechy pozostałych technik przekładu filmowego: przekaz głosowy umożliwia widzowi śledzenie bez przeszkód tego, co dzieje się na ekranie, a kontakt z obcojęzyczną ścieżką dźwiękową pozwala mu zapoznać się z oryginalnym brzmieniem głosu i sposobem recytacji aktorów. Tłumaczenie lektorskie jest też wolne od niektórych ograniczeń, które występują w dubbingu i w napisach, a innym dzielonym z nimi ograniczeniom podlega w mniejszym zakresie. W porównaniu do napisów, nie pojawia się w nim problem estetycznego zakłócenia obrazu przez zapis, konwersji dialogu mówionego na dialog pisany, oderwania uwagi widza od wizualnej strony filmu, zaś konieczność kondensacji i redukcji tekstu oryginalnego jest zdecydowanie mniejsza. W porównaniu do dubbingu, brak wymogu przestrzegania jakościowej i ilościowej synchronizacji kwestii dialogowych uwalnia tłumacza od potrzeby dokonywania karkołomnych niekiedy modyfikacji wypowiedzi, zaś częściowy kontakt widza ze ścieżką oryginalną jest zabezpieczeniem przeciw zbyt oczywistym próbom manipulacji czy przekłamania tekstu wyjściowego, rozwiązuje też problem nieprzekładalności takich kwestii jak zróżnicowanie akcentu i wymowy poszczególnych postaci¹⁷.

Nie znaczy to oczywiście, że wersja lektorska jest idealną techniką przekładu audiowizualnego ani że wysuwane wobec niej zastrzeżenia są pozbawione podstaw. Nie można zaprzeczyć, że *voice-over*, chociaż nie uniemoż-

Wydaje się jednak, że jest to percepcja dubbingu typowa tylko dla widzów nieprzyzwyczajonych do tej techniki przekładu; Elisa Perego, badaczka włoska – a zatem oswojona z kulturą dubbingu – uważa, że to właśnie napisy tworzą sytuację sztuczności i niszczą iluzję realizmu w odbiorze kinematograficznym (2005: 27).

¹⁷ W filmach amerykańskich typ akcentu stanowi często świadomie wygrywany element znaczący w strukturze dzieła. W filmach *s-f* pełni on podwójną rolę: podkreśla międzynarodowy skład załogi ziemskiego statku, a w odniesieniu do kosmitów egzotyczna wymowa jest jednym ze środków RO.

liwia całkowicie widzowi kontaktu ze ścieżką dźwiękową oryginału i przez to jest techniką mniej radykalną niż dubbing, potrafi bardzo kontakt ten „zagłuszyć” i utrudnić¹⁸. Im bardziej głos lektora wybija się na plan pierwszy, tym bardziej dają się odczuć inne minusy wersji lektorskiej: spłaszczenie wydźwięku emocjonalnego wypowiedzi bohaterów, trudności w zorientowaniu się, kto wypowiada daną kwestię, gdy dialog nabiera szybkości, „sztuczność” przekazu w stosunku do realiów fabuły. Zauważmy jednak, że w odróżnieniu od sztywnych uwarunkowań technicznych dubbingu czy napisów, wersja lektorska jest techniką bardziej elastyczną i można – przynajmniej do pewnego stopnia – minimalizować jej ograniczenia.

Fachowcy (i widzowie) twierdzą zgodnie, że „najlepszy lektor to taki, którego nie słyszymy już po kilku chwilach dialogu i nie tracimy niczego z dykcji i barwy głosu aktorów” (Krzyżniak 2008). Choć owo „niczego” to chyba jednak tylko pobożne życzenie, uzasadniony wydaje się postulat, by za priorytet przekładowy wersji lektorskiej uznać dążenie do umożliwienia widzowi jak najrozleglejszego kontaktu z oryginalną ścieżką dźwiękową filmu i temu właśnie zadaniu podporządkować strategię tłumaczenia tekstu, której dominantą powinna być kondensacja dialogu. I nie chodzi tutaj o opuszczenia i skróty tekstu „wymuszone” przez postsynchronizację czy warunki nagrywania zapisu lektorskiego, ale o świadome działanie na rzecz „wpasowania” kwestii czytanych przez lektora w luki ścieżki dźwiękowej oryginału, tak aby dwie wersje językowe nie pokrywały się, lecz współistniały. Oznaczałoby to przyjęcie zasady konsekwentnego skracania i eliminowania nie tylko tych wypowiedzi, które „trzeba” zredukować, ale wszystkich tych, które zredukować „można”, a jest to strategia spotykana już teraz w niektórych tłumaczeniach lektorskich, choć zapewne używana w dużym stopniu intuicyjnie.

Stosowane zabiegi pokrywają się w znacznym stopniu z procesami redukcji i eliminacji typowymi dla techniki napisów (por. Tomaszewicz 2006 i Garcarz 2007), lecz istnieją też ważne różnice związane z odmiennością kanału przekazu. Technika napisów wymusza rozproszenie się uwagi odbiorcy na trzech poziomach percepcji: obrazu, napisów w języku do-

¹⁸ Choć należałoby też może nieco sceptyczniej traktować rozpowszechnione przekonanie, że napisy pozwalają na „stosunkowo swobodne obcowanie z oryginałem” (Garcarz 2007: 136): o ile jest faktem powszechnie znanym, że konieczność czytania napisów ogranicza zdolność pełnego postrzegania wizualnych elementów filmu przez widza, o tyle nie zostało jeszcze wystarczająco zbadane, w jakim stopniu redukuje ona także percepcję elementów werbalnych i dźwiękowych.

celowym i przekazu dźwiękowego w języku wyjściowym, co oznacza, że tekst tłumaczenia musi być bardziej spójny i „zaprogramowany” niż dialogi wygłaszane w oryginale; musi także podporządkować się wymogom języka pisanego, dużo surowszym niż zasady organizujące wypowiedź ustną (Perego 2005: 89–96). Ponadto, chociaż wiele procesów redukcji tekstu w napisach opiera się na założeniu, że wyeliminowane treści uda się widzowi zrekonstruować dzięki kontaktowi z wizualnymi elementami filmu i z oryginalną ścieżką dźwiękową, można na to liczyć tylko do pewnego stopnia, gdyż konieczność przesunięcia wzroku na dół ekranu, skupienie się na przeczytaniu napisu i ponowne przesunięcie spojrzenia w górę ekranu, znacznie obniża jakość percepcji obrazu i dźwięku oryginału. W wersji lektorskiej to utrudnienie nie występuje: widz może bez przeszkód skupić się na śledzeniu wizualnej strony filmu i słuchaniu oryginalnej ścieżki dźwiękowej w tych partiach, w których nie nakłada się na nią głos czytającego. To z kolei oznacza, że dialog czytany przez lektora podlega mniejszym rygorom niż dialog w formie napisów: może zachować więcej cech oralności, większą fragmentaryczność i w większym stopniu przerzucić zadanie dopełnienia brakujących elementów treściowych na informacje przekazywane przez obraz i oryginalną ścieżkę dźwiękową.

Dziś wieczór redukuje

Rozważmy zatem na konkretnych przykładach, jak w praktyce sprawdzać się może w wersji lektorskiej strategia redukcji tekstu wyjściowego.

HOSHI: Captain, I'm picking up an intermittent signal. Very faint.	HOSHI: Wykryłam słaby sygnał
T'POL: An object, approximately five metres in length.	T'POL: Obiekt. Pięć metrów długości.
ARCHER: Let's see it.	ARCHER: Ekran.
T'POL: It's just a few hundred metres from the edge. I'm reading one biosign. Humanoid.	T'POL: Kilkaset metrów od krawędzi. W środku jest humanoid.
REED: Could be an escape pod.	REED: Może to kapsuła.
ARCHER: Are there any other ships in the vicinity?	ARCHER: Statki w okolicy?
T'POL: None. The biosigns are very erratic.	T'POL: Brak. Biosygnały słabną.

ARCHER: Bring the grapppler online. Try again.	ARCHER: Harpun. Jeszcze raz.
REED: I'll see if I can compensate.	REED: Wyrównam.
ARCHER: Travis.	ARCHER: –
REED: We're losing systems all over the ship.	REED: Padają kolejne układy.
TRAVIS: Helm's not responding.	TRAVIS: Ster nie reaguje.
T'POL: There are rising levels of ammo- nium sulphide in the atmosphere.	T'POL: Rośnie stężenie siarczku amonu.
ARCHER: Archer to Engineering.	ARCHER: Maszynownia.
TUCKER [OC]: Commander Tucker.	TUCKER: –
ARCHER: The helm's not responding. We need full reverse	ARCHER: Ster nie reaguje. Dajcie całą wstecz.
TUCKER: I'm on it.	TUCKER: –

Harbinger (Wysłannik, ENT)

Przytoczony fragment dialogu to typowa „chóralna” (sześć osób zabierających głos) scena akcji na mostku, dla której charakterystyczne są lakoniczne, suche wypowiedzi i styl wojskowej komendy. Mimo to w polskim tłumaczeniu właściwie wszystkie kwestie zostały jeszcze skrócone, a trzy z nich wyeliminowane całkowicie (dialog oryginalny liczy sto dwa wyrazy, polski czterdzieści sześć, czyli mniej niż 50%). Zagubiły się niektóre elementy stylu wojskowo-formalnego (*I'm picking a signal, biosigns are erratic, bring the grapppler online*), ale do pewnego stopnia rekompensuje to wzmożona lakoniczność i nominalność wypowiedzi. Warto też zwrócić uwagę, że tekst polskiego dialogu nie jest autonomiczny: staje się w pełni zrozumiały dopiero w interakcji z obrazem i oryginalną ścieżką dźwiękową.

Ponieważ seriale *Star Trek* nie doczekały się jeszcze w Polsce wydania na DVD, nie ma możliwości porównania tłumaczenia lektorskiego z napisami, ale ciekawe obserwacje przynosi nawet zestawienie go z napisami w innych wersjach językowych, tutaj na przykład w wersji włoskiej (znakiem / zaznaczono miejsce rozdzielenia kwestii na dwa wersy na ekranie):

HOSHI: Wykryłam słaby sygnał.	HOSHI: Capitano, ricevo/ un segnale intermittente. Molto debole.
T'POL: Obiekt. Pięć metrów długości.	T'POL: Un oggetto lungo circa cinque metri.
ARCHER: Ekran.	ARCHER: Vediamolo.
T'POL: Kilkaset metrów od krawędzi.	T'POL: E' a poche centinaia di metri dal bordo. /Rilevo un bio-segnale.
W środku jest humanoid.	T'POL: Umanoide.
REED: Może to kapsuła.	REED: Potrebbe essere una navetta di fuga.
ARCHER: Statki w okolicy?	ARCHER: Ci sono altre navi nelle vicinanze?
T'POL: Brak. Biosygnały słabną.	T'POL: No.
	T'POL: I bio-segnali sono molto inco-
	stanti.
ARCHER: Harpun. Jeszcze raz.	ARCHER: Attiva i rampini.
	ARCHER: Rprova.
REED: Wyrównam.	REED: Vedo se riesco a compensare.
ARCHER: –	ARCHER: Travis?
REED: Padają kolejne układy.	REED: I sistemi stanno andando fuori
	uso.
TRAVIS: Ster nie reaguje.	TRAVIS: Il timone non risponde.
T'POL: Rośnie stężenie siarczku amonu.	T'POL: Ci sono livelli crescenti /di sol-
	furo di ammonio nell'atmosfera.
ARCHER: Maszynownia.	ARCHER: Archer a Ingegneria.
TUCKER: –	TUCKER: Commandante Tucker.
ARCHER: Ster nie reaguje. Dajcie całą	ARCHER: Il timone non risponde./Dob-
wstecz .	biamo invertire subito la rotta.
TUCKER: –	TUCKER: Ci penso io.

Nie ma tu miejsca, by wdawać się w szczegółową analizę porównawczą stylu i wyborów leksykalnych, ale dwie różnice są uderzające: dialog włoski jest wyraźnie dłuższy od polskiego (aż osiemdziesiąt dziewięć wyrazów, 85% dialogu oryginalnego)¹⁹, a także bardziej spójny i zorga-

¹⁹ Jeśli przyjąć średnią szybkość czytania jako 140–180 wyrazów na minutę, co najmniej 30 sekund jest przeznaczonych na lekturę napisów. Łączny czas przytoczonej sceny to półtorej minuty, ale same partie dialogowe (w trakcie których pojawiają się na ekranie napisy) zajmują tylko 34 sekundy, można się więc spodziewać, że czytanie napisów „zagłuszy” w dużym stopniu odbiór dźwięku.

nizowany strukturalnie. Biorąc pod uwagę czas, jaki trzeba poświęcić na czytanie napisów, można się spodziewać, że percepcja dwóch pozostałych kanałów przekazu będzie znacznie zakłócona.

A jak wygląda sytuacja w wersji polskiej? W przytoczonym poniżej tekście angielskim wytłuszczono partie niezagłuszone przez głos lektora.

HOSHI: **Captain, I'm picking up an intermittent signal.** Very faint.

T'POL: **An object, approximately five metres** in length.

ARCHER: **Let's see it.**

T'POL: **It's just a few hundred metres from the edge. I'm reading one biosign.**

Humanoid.

REED: **Could be an escape pod.**

ARCHER: **Are there any other ships** in the vicinity?

T'POL: **None. The biosigns** are very erratic.

ARCHER: **Bring the grappler online. Try again.**

REED: **I'll see if I can compensate.**

ARCHER: **Travis.**

REED: **We're losing systems all over** the ship.

TRAVIS: **Helm's not responding.**

T'POL: **There are rising levels on ammonium sulphide** in the atmosphere.

ARCHER: **Archer to Engineering.**

TUCKER [OC]: **Commander Tucker.**

ARCHER: **The helm's not responding. We need full reverse.**

TUCKER: **I'm on it.**

Jak widać, straty w przekazie tekstu angielskiego są minimalne (trzydzieście wyrazów na sto dwa w całym dialogu), co w połączeniu z brakiem rozproszenia percepcji typowym dla czytania napisów umożliwia niemal niezakłócony kontakt ze wszystkimi elementami dźwiękowymi: brzmieniem głosu aktorów, intonacją wypowiedzi i całymi segmentami zdań. Zyskują w ten sposób na wyrazistości cechy dialogu pominięte w tłumaczeniu: formy adresatywne, używanie stopni i rang, charakterystyczne zwroty żargonu wojskowego. Mamy tu jednak do czynienia z wymianą krótkich, skonwencjonalizowanych kwestii, co niewątpliwie ułatwia zadanie „ocalenia” tekstu oryginalnego. Popatrzmy teraz, jak wygląda sytuacja w przypadku dialogu opartego na szybkiej wymianie dłuższych i nieco mniej skonwencjonalizowanych wypowiedzi:

ARCHER: Come in.	ARCHER: –
REED: You wanted to see me, sir.	REED: Wzywał mnie pan?
ARCHER: I had a conversation with Major Hayes this morning. He wants to put your security team and all the senior officers through a series of training drills.	ARCHER: Major Hayes proponuje ćwiczenia dla naszej ochrony i oficerów.
REED: We run drills twice a week. Senior officers are free to attend.	REED: Urządzamy ćwiczenia dwa razy w tygodniu.
ARCHER: These would be different. They'd be conducted by Major Hayes and the MACOs.	ARCHER: Te zorganizuje major Hayes i jego komandosi.
REED: Sir?	REED: –
ARCHER: We're heading into a hostile situation. We don't know what we're going to face when we get there.	ARCHER: Zagłębiamy się w przestrzeń wroga. Nigdy nic nie wiadomo.
REED: My people are ready, sir.	REED: Jesteśmy gotowi.
ARCHER: The MACOs' tactics and technology are two, three years beyond Starfleet's. Why not let them pass on some of that expertise? You don't agree?	ARCHER: Komandosi wyprzedzają flotę o kilka lat. Może nas czegoś nauczą. Nie zgadza się pan?
REED: The MACOs' expertise comes from simulated combat, all conducted on Earth. On the other hand, we've fought numerous alien species on many different worlds. If anything, we should be giving the MACOs the benefit of our experience.	REED: Organizują symulacje walk na Ziemi. My biliśmy się z obcymi. To oni powinni się od nas uczyć.
ARCHER: Hayes and his men have gone up against a few aliens on this mission, including the Xindi. They've handled themselves pretty well. I'd like you to co-ordinate the training sessions with the Major.	ARCHER: Spotykali obce gatunki i dawali sobie radę. Proszę zorganizować wspólne ćwiczenia.
REED: Aye, sir.	REED: –

Harbinger (Wysłannik, ENT)

A oto tekst angielski z wyłuszczoneymi fragmentami w pełni słyszalnymi w wersji lektorskiej:

ARCHER: **Come in.**

REED: **You wanted to see me, sir.**

ARCHER: **I had a conversation** with Major Hayes this morning. **He wants to put your security team and all the senior officers through a series of training drills.**

REED: **We run** drills twice a week. Senior officers are **free to attend.**

ARCHER: **These would be different.** They'd be conducted by Major Hayes and the MACOs.

REED: **Sir?**

ARCHER: **We're heading into a hostile situation.** We don't know what we're going to face when we get there.

REED: **My people are ready, sir.**

ARCHER: **The MACOs' tactics and technology** are two, **three years beyond** Starfleet's. **Why not let them pass on some of that expertise? You don't agree.**

REED: **The MACOs' expertise comes from simulated** combat, **all conducted on Earth. On the other hand, we've fought** numerous alien species **on many different worlds. If anything, we should be giving** the MACOs the **benefit of our experience.**

ARCHER: **Hayes and his men have gone** up against a few aliens on this mission, **including the Xindi. They've handled** themselves pretty well. **I'd like you to co-ordinate the training sessions with the Major.**

REED: **Aye, sir.**

Wszystkie cechy polskiego tłumaczenia, które wskazano w poprzednim przykładzie, w tym dialogu ujawniają się jeszcze wyraźniej. Jest oczywiste, że dialog nie byłby zrozumiały poza kontekstem filmu, nie mógłby też zostać zaakceptowany w formie pisemnej: wyeliminowano z niego kilka wypowiedzi łącznikowych (*come in, sir; aye sir*), zdania są niepowiązane stylistycznie i brak im spójności. Rzuca się w oczy radykalna redukcja tekstu: sto osiemdziesiąt wyrazów w tekście angielskim i tylko siedemdziesiąt osiem w polskim. Zabiegi eliminacyjne wpisują się częściowo w typowe techniki wymieniane przez badaczy (por. Tomaszewicz 2006: 118–119), takie jak pomijanie form adresatywnych czy charakteryzujących się dużym skostnieniem sytuacyjnym oraz łączników zdaniowych, ale główną strategią jest przeformułowywanie jednostek znaczeniowych i zdaniowych. Czyniąc to, tłumacz nie waha się skreślać grup zdaniowych i zdań w całości (*I had a conversation with Major Hayes this morning; These would be different*) albo łączyć dwóch zdań w jedno: dąży do przekazania globalnego sensu wypowiedzi, nie przywiązując większej wagi do odwzorowania struktury tekstu oryginalnego. Najdobitniejszym przykładem tych zabiegów jest wypowiedź *The MACOs' expertise comes from*

simulated combat, all conducted on Earth. On the other hand, we've fought numerous alien species on many different worlds. If anything, we should be giving the MACOs the benefit of our experience, sprowadzona w języku polskim do trzech krótkich stwierdzeń: *Organizują symulacje walk na Ziemi. My biliśmy się z obcymi. To oni powinni się od nas uczyć* – dopuszczalnych stylistycznie tylko w tekście ustnym. Ta brutalna kondensacja treści pozwala jednak ocalić znaczną część ścieżki dźwiękowej oryginału: można dosłyszeć sto dwadzieścia osiem wyrazów z ogółu stu osiemdziesięciu w dialogu. Co więcej, słyszalne są na ogół całe zdania i całości znaczeniowe, zaś zagłuszone zostały głównie drugorzędne elementy wypowiedzi i tylko dwa dłuższe segmenty zdaniowe.

Lektor i tłumacz: dwa bratanki

Dwa przytoczone tu przykłady pokazują, że *voice-over* rzeczywiście można czasami porównać jeśli nie do zupełnie przezroczystej, to przynajmniej do matowej szyby, umożliwiającej odbiorcy w miarę swobodny kontakt – zarówno wizualny jak i audialny – z oryginałem. Trzeba jednak pamiętać, że „niewidzialność” wersji lektorskiej zależy nie tylko – a nawet nie w pierwszym rzędzie – od tłumacza. Kluczową rolę odgrywa w niej osoba czytająca tekst: tembr i modulacja jej głosu oraz umiejętność manewrowania lekturą tak, aby jak najmniej naruszała kontakt z tekstem oryginalnym. Jak istotny jest wkład lektora w tworzenie udanej wersji filmu, jasno pokazuje przytoczony poniżej fragment dialogu ze *Star Trek TOS*:

SPOCK: Reporting, sir. Sensors show it is solid, but its composition is unknown to us.

KIRK: Lieutenant Uhura.

UHURA: Hailing frequencies still open, sir. I get no message from it.

KIRK: Navigation.

BAILEY: Distance from us, fifteen hundred ninety three metres, position constant.

SULU: Each of its edges measures one hundred seven metres. Mass, a little under eleven thousand metric tons.

SPOCK: Stan obiektu stały. Skład nieznany.

KIRK: -

UHURA: Nadal nikt nie odpowiada.

KIRK: Nawigacja?

BAILEY: Odległość 1593 metry.

SULU: Bok 107 metrów, masa 11 tysięcy ton metrycznych.

KIRK: Scotty.	KIRK: Scotty?
SCOTT: Motive power? Beats me what makes it go.	SCOTT: Sam nie wiem, na co chodzi.
KIRK: I'll buy speculation.	KIRK: Przypuszczenia?
SCOTT: I'd sell it if I had any. That's a solid cube. How something like that can sense us coming, block us, move when we move, well it beats me. That's my report.	SCOTT: Chciałbym. Sześcian. Nie mam błędnego pojęcia, jak się porusza i kontroluje nasze manewry.
KIRK: Life sciences.	KIRK: Oznaki życia?
MCCOY: Same report.	MCCOY: Powtórzę za Scottim.
BAILEY: Sir, we going to just let it hold us here? We've got phaser weapons. I vote we blast it.	BAILEY: Będziemy tak siedzieć? Rozwalmy go.
KIRK: I'll keep that in mind, Mister Bailey, when this becomes a democracy.	KIRK: Wezmę to pod uwagę, kiedy przyjmie demokrację.

Carbomite Maneuver (Corbomit, TOS)

Tak jak w cytowanym wcześniej dialogu z *Enterprise*, mamy tu do czynienia z typową sceną zbiorową na mostku i wymianą lakonicznych wypowiedzi o charakterze informacyjnym. Dialog spolszczył ten sam tłumacz (Artur Nowak), stosując podobną strategię przekładu: drastyczną redukcję tekstu (pięćdziesiąt dziewięć wyrazów wobec stu trzydziestu czterech oryginału, 43%), opuszczanie łączników zdaniowych, kondensację znaczenia za cenę obniżenia stylistycznej jakości wypowiedzi. Tekst czytany był jednak przez innego lektora. Popatrzmy, jaka część dialogu oryginalnego dociera bez przeszkód do widza (wyłuszczone partie wyraźnie słyszalne):

SPOCK: **Reporting, sir. Sensors show it is** solid, but its composition is unknown to us.

KIRK: **Lieutenant Uhura.**

UHURA: **Hailing frequencies still** open, sir. I get no message from it.

KIRK: **Navigation.**

BAILEY: **Distance from us,** fifteen hundred ninety three metres, position constant.

SULU: **Each of its edges** measures one hundred seven metres. Mass, a little under eleven thousand metric tons.

KIRK: **Scotty.**

SCOTT: **Motive power?** Beats me what makes it go.

KIRK: **I'll buy speculation.**

SCOTT: I'd sell it if I had any. **That's a solid cube. How something** like that can sense us coming, block us, move when we move, well it **beats me. That's my report.**

KIRK: **Life sciences.**

MCCOY: **Same report.**

BAILEY: **Sir, we going to just let** it hold us here? We've got phaser weapons. **I vote we blast it.**

KIRK: **I'll keep that** in mind, Mister Bailey, when this **becomes a democracy.**

Jak widać, proporcje między partiami zagłuszonymi a wyraźnie słyszalnymi są tu dużo bardziej niekorzystne: do widza dociera bez przeszkód tylko 42% dialogu oryginalnego (pięćdziesiąt osiem wyrazów ze stu trzydziestu czterech)²⁰ i często są to przypadkowe, urwane fragmenty zdań. Nie tylko powoduje to oczywiste pogorszenie percepcji wypowiedzi oryginalnych, ale czyni polski dialog bardziej „widzialnym” (a raczej „słyszalnym”), co z kolei sprawia, że widz łatwiej dostrzega wszelkie chropowatości stylistyczne, np. *sam nie wiem, na co chodzi*. Przypomina to układ naczyń połączonych: tekst przygotowany przez tłumacza może „zagrać”, tylko jeśli zostanie właściwie przeczytany przez lektora, a z drugiej strony nawet najlepszy lektor nie stanie się „niewidzialny”, jeśli otrzyma tekst zbyt obszerny i wadliwie skonstruowany²¹.

Wnioski, czyli: czy wersja lektorska da się lubić?

Przekład lektorski różni się pod tym względem zarówno od dubbingu jak i od napisów. Przekład w formie napisów, mimo związanych z nim ograniczeń technicznych, jest stosunkowo najbliższy tradycyjnej sytuacji transferu językowego, w której tłumacz jest „twórcą” przekładu i jedyną osobą, od której zależy jego jakość. To, czy dubbing zostanie oceniony jako udany, zależy już od dwóch czynników: jakości przetłumaczonego tekstu oraz wokalnych umiejętności aktorów nagrywających ścieżkę dźwiękową w języku docelowym. Choć zdarza się, że tłumacz modeluje przygotowywany tekst pod kątem aktora wybranego do dubbingowania konkretnej

²⁰ Wynika to przede wszystkim z tego, że lektor ogranicza się w zasadzie do postsynchronicznego czytania kwestii, podczas gdy lektor w ENT stara się wykorzystywać m.in. pauzy syntaktyczne w dialogu postaci, a często wyprzedza także wypowiedzi ekranowe.

²¹ Istnieje też trzeci, bardzo ważny warunek udanej wersji lektorskiej, jakim jest właściwe wyważenie głośności ścieżki oryginalnej i głosu lektora. Na szczęście rozwój technologiczny sprawił, że ten wymóg techniczny najłatwiej spełnić.

roli²², jednak tekst przekładu i nagranie dubbingowe są dwoma oddzielnymi zjawiskami: status tłumacza najbliższy jest tu chyba roli odgrywanej przez tłumacza tekstu teatralnego. Przekładu lektorskiego nie da się ocenić inaczej niż w akcie jego realizacji, gdyż staje się on kompletny dopiero w wyniku udanego połączenia intuicji językowej tłumacza i lektora: nie istnieje jako tekst „pisany”, a jedynie jako tekst „przeczytany”. Nie da się ukryć, że z tego powodu wersja lektorska jest wyjątkowo niewdzięcznym przedmiotem opisu teoretycznego. Niezbędną przesłanką stworzenia ewentualnych norm przekładowych musiałoby być założenie ścisłej współpracy między tłumaczem a lektorem oraz sformułowanie precyzyjnych zaleceń technicznych zarówno co do planu tłumaczenia, jak i planu lektury, a także przyjęcie tezy, że w ogóle możliwe jest opracowanie generalnych wyznaczników normatywnych sprawdzających się w odniesieniu do wszystkich gatunków filmowych. Mimo tych piętujących się na każdym kroku trudności warto chyba wyzbyć się uprzedzeń, że skoro chodzi o „technikę zupełnie nieznaną na Zachodzie” (Pisarska, Tomaszewicz 1996: 206), nie zasługuje ona na zainteresowanie badaczy, i podjąć bardziej systematyczne studia nad naturą przekładu lektorskiego, zwłaszcza gdyby mogły one zaowocować poprawą jakości realizowanych tłumaczeń. Bo przecież, jak wszyscy zgodnie podkreślają, „nie zanoszą się na szybką zmianę lektora na dubbing czy literki. Ba, nie zanoszą się na nią w ogóle” (Krzyżniak 2008).

Strony internetowe

www.chakoteya.net
www.dialogista.pl
www.dubbing.fora.pl
http://en.wikipedia.org/wiki/Star_Trek
<http://memory-alpha.org/en/wiki/Portal:Main>
<http://www.startrek.com/startrek/view/index.html>
www.startrek.pl
<http://sthorizon.com/>
www.treknation.com

²² Tak jak w bardzo znanym przypadku roli Osła w *Shreku*, dopasowanej w wersji polskiej do manieryzmów językowych dubbingującego tę postać Jerzego Stuhra.

Bibliografia

- Bandirali L., Terrone E. 2008. *Nell'occhio, nel cielo. Teoria e storia del cinema di fantascienza*, Lindau, Torino.
- Belczyk A. 2007. *Tłumaczenie filmów*, Wilkowice: Wydawnictwo dla szkoły.
- Bogucki Ł. 2004. *A Relevance Framework for Constraints on Cinema Subtitling*, Łódź: Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego.
- Cremonini G. 1988. *All in the Family. Il telefilm americano*, Bologna: Theorema.
- Ćwikiel A. 2004. *Między narracją a serializacją: fenomen Star Trek*, w: A. Kisielewska (red.), *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, Kraków: Rabid, 263–273.
- Garcarz M. 2006. *Polskie tłumaczenia filmowe*, „The Journal of Specialised Translation”, London: JoSTrans [www.jostrans.org], 110–119.
- Glaser G. 1991. *Why Marilyn Monroe is a Polish Baritone?*, „New York Times” 24.02, dostępny na stronie internetowej: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D0CE0D8133EF937A15751C0A967958260&sec=&spon=&pagewanted=1>
- Gregory C. 2000. *Star Trek. Parallel Narratives*, New York: St. Martin's Press.
- Hendrykowski M. 1984. *Z problemów przekładu filmowego*, w: E. Balcerzan (red.), *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*, Wrocław: Ossolineum, 243–259.
- Jałyńska A. 1999. *Odlatując U.S.S. „Enterprise”. Star Trek – fenomen kultowego odbioru przekazu audiowizualnego*, w: *Nowe nawigacje. Współczesna kultura audiowizualna*, Kraków: Rabid, 121–128.
- Karlik L. 2006. *Wszechświat, ostateczna granica*, „Nowa Fantastyka” 8, dostępny na stronie internetowej: film.onet.pl/0,0,1354628,artykul.html
- Krzyżniak W. 2008. *Głosy z ekranu*, „Gazeta Telewizyjna. Dodatek Gazety Wyborczej” 11–17.01., 6.
- Lem S. 2004. *Po przełomie*, „Tygodnik Powszechny”, 3.10.
- Moine R. 2005. *I generi del cinema*, Torino: Lindau (tyt. oryg. *Les genres du cinéma*, Armand Colins, Paris 2005).
- Orsini I.M. 2006. *Star Trek e le frontiere della fantascienza: rappresentazioni, generi, linguaggi*, Trento: Uniservice.
- Perego E. 2005. *La traduzione audiovisiva*, Roma: Carocci.
- Pisarska A., Tomasziewicz T. 1998. *Współczesne tendencje przekładoznawcze*, Poznań: UAM.
- Richards T. 1998. *Il mondo di „Star Trek”*, Milano: Longanesi (tyt. oryg. *The Meaning of Star Trek*).
- Szarkowska A. 2006. *Formy adresatywne w przekładzie z języka angielskiego na polski*, „Rocznik Przekładoznawczy” 2, 212–221.
- Szczerba J. 2008. *Obcy. Cztery plus jeden*, „Gazeta Telewizyjna. Dodatek Gazety Wyborczej” 1–7.08., 3.
- Tomasziewicz T. 2006. *Przekład audiowizualny*, Warszawa: PWN.

Westhal G. 2003. *Space opera*, w: E. James, F. Mendlesohn (red.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge: Cambridge UP, 197–208.

Trykowski Ł. 2003. *Fenomen Star Treka*, <http://www.stopklatka.pl/artykuly/artykul.asp?wi=13414>.

Whitfield S.E., Roddenberry G. 1968. *The Making of Star Trek*, Ballantine, New York.

Within the relatively new field of audiovisual translation studies, voice-over has been given very little attention and very little credit, even in Poland, where it is used extensively in TV translation of motion pictures. Similarly, the science-fiction film genre – especially its television form – is usually treated with some contempt and considered not worthy of serious research, except for sociological reasons. The two main issues discussed in this paper are: firstly, the ontological status of the *s-f* film, the specificity and function of its language and the general problems of its translation; secondly, the weaknesses and strengths of Polish voice-over practice, illustrated by the analysis of various *Star Trek* translations and compared with its dubbed and subtitled versions. The examination of the film material leads to the conclusion that, in spite of the negative evaluation of voice-over by scholars, this translation practice has some potential. If fully exploited, it could offer a valid alternative to dubbing and subtitling techniques.